

SŁOWACKI

SŁOWACKI

NAPISAŁ

JULIUSZ KLEINER



PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH
WE LWOWIE

38 391



ODBITO W DRUKARNI
B. POŁONIECKIEGO WE LWOWIE



JULIUSZ SŁOWACKI
rzeźba Wacława Szymanowskiego

W S T Ę P

POSTAĆ JULIUSZA SŁOWACKIEGO W ŚWIADOMOści kulturalnego polskiego ogółu ustylizowana jest według tych zarysów, które on sam, chętnie kształtujący swe utwory jako poematy o sobie, nakreślił sugestywnie, z nieodpartą mocą poetyckiego czaru, w kilku trudnych do zapomnienia wyznaniach lirycznych.

Może najbliższym i najwyrazistszym uczynił wizerunek swój duchowy wtedy, gdy płynąc statkiem po falach Morza Śródziemnego serce otwierał Bogu w muzyce strof osnutych na motywie „Smutno mi Boże":

Smutno mi Boże! — Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą;
Przede mną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą...
Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,
Smutno mi Boże!

Jak puste kłosy, z podniesioną głową,
Stoję rozkoszy próżen i dosytu...
Dla obcych ludzi mam twarz jednakową,
Ciszę błękitu:
Ale przed Tobą głąb serca otworzę,
Smutno mi Boże!

. . . .

Dzisiaj na wielkim morzu obłąkany,
Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem,
Widziałem lotne w powietrzu bociany
Długim szeregiem.
Żem je znał kiedyś na polskim ugorze,
Smutno mi Boże!

Żem często dumał nad mogiłą ludzi,
Żem prawie nie znał rodzinnego domu,
Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi
Przy blaskach gromu,
Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę,
Smutno mi Boże!

Wśród rozległej przestrzeni, lazurem morza i blaskiem zachodzącego słońca uświetnionej, odcina się samotna postać wygnańca, stęsknionego za ojczyzną, o duszy pełnej smutku. Przykuwają prawdą wewnętrzną i prostotą wyznania, płynące ku Bogu bez prośby żadnej i bez protestu, tylko jako stwierdzenie bolesności losu: „Smutno mi Boże" — „Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę". Ale dekoracja i stylizacja nieobojętne są dla tego smutku, który czuje swe piękno i pragnie piękna. Więc nasuwa się spotęgowanie literackie, teatralne: „Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi Przy blaskach gromu". Więc wymaga zda się ów ból przestrzeni rezonancyjnej, jaką daje ogrom morza i słońce, wymaga tła pełnego blasków. A choć z kłosami pól ojczystych i polskim ugorem zrosła się dusza i postać poety, odpowiada jej przecież i tło światowe, śródziemnomorskie, egzotyczne.
Samotnik, co w Hymnie, pisanym o zachodzie słońca, bliski się czuje Bogu i rozzłoconej dla niego właśnie przyrodzie, solidarny jest zarazem z narodem swym i z jego przeszłością, solidarny ze wszystkim, co szlachetne, i solidarny ze światem zaziemskim duchów. Takim się ukazuje, znowu nie bez udostojniającej pozy malarskiej i teatralnej, w wierszu Testament mój:

Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami,
Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny;
Dziś was rzucam i dalej idę w cień — z duchami —
A jak gdyby tu szczęście było — idę smętny.

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica,
Ani dla mojej lutni, ani dla imienia; —
Imię moje tak przeszło jako błyskawica,
I będzie jak dźwięk pusty trwać przez pokolenia.

Lecz wy, coście mnie znali, w podaniach przekażcie,
Żem dla ojczyzny sterał moje lata młode;
A póki okręt walczył — siedziałem na maszcie,
A gdy tonął — z okrętem poszedłem pod wodę...

Ale kiedyś — o smętnych losach zadumany
Mojej biednej ojczyzny — przyzna, kto szlachetny,
Że płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany,
Lecz świetnościami dawnych moich przodków świetny.
. . . .

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mnie żywemu na nic... tylko czoło zdobi;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi.

Zespolony ze śmiercią i ze zwyciężającą śmierć wielkością, udrapowany w płaszcz malowniczy i w aureolę, co zdobi czoło dumne, przemawia już nie tylko człowiek smutny, lecz ktoś wiodący naród, wiodący duchy i obdarzony mocą przeanielania tych, co poddadzą się jego czarowi. Znamienne w epoce romantyzmu niezadowolenie z rzeczywistości otaczającej nie poprzestaje na ucieczce w sferę marzeń, lecz pragnie i oczekuje — przekształcenia świata na miarę anielską.
Siłę tę przekształcającą czuje w sobie Słowacki jako artysta. Świadomy był władztwa swego w dziedzinie sztuki i upajał się nim niejednokrotnie:

Ktoś to powiedział, że gdyby się słowa
Mogły stać nagle indywiduami,
Gdyby ojczyzną był język i mowa:
Posąg by mój stał, stworzony głoskami,
Z napisem patri patriae. — Jest to nowa
Krytyka. — Stój! — ten posąg błyska skrami,
Spogląda z góry na wszystkie języki,
Lśni jak mozajka, śpiewa jak słowiki;

Otocz go lasem cyprysów, modrzewi,
On się rozjęczy jak harfa Eola,
W róże się same jak dryjada wdrzewi,
Głosem wyleci za lasy na pola,
I rozłabędzi wszystko, roześpiewi...
Jak smukła, pełna słowików topola,
Co kiedy w nocy zacznie pieśń skrzydlatą:
Myślisz... że w niebo ulatujesz z chatą,

Że porwał cię głos, jasność księżycowa [1].

Nie odtwarzanie więc samo uznaje poeta za tryumf swej poezji, lecz przekształcanie wszystkiego niby dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Magią jest ta sztuka przemieniania rzeczywistości w zjawy, w blaski opalizujące, w muzykę tonów nieziemskich. Przedmiot każdy „rozłabędzi", „roześpiewi", użyczy mu piękna i niezwykłości, otoczy mgławicą skojarzeń i uczuć — nieokreśloną, nieuchwytną i tym bardziej czarowną.
Taką to magiczną moc mieści słowo, któremu rozkochany w rymie i w strofie wirtuoz wyznacza zadanie rozległe jak bogactwo życia:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był jak piorun jasny prędki,
A czasem smutny jako pieśń stepowa.

[1] Beniowski, pieśń II.

A czasem jako skarga nimfy miętki,
A czasem piękny jak aniołów mowa...
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem [1]!

Siłę lotu i porywania wzwyż pragnie wszczepić w swą poezję, dać słowu albo „aniołów nieśmiertelnych postać", albo „twarz piorunową" [2]. Potęgi bowiem spragniony był tak samo jak wdzięku, wyolbrzymienie było mu celem na równi z wysubtelnieniem — i Bóg, przed którym się korzył, przede wszystkim był Bogiem piękna i mocy, przemawiającym „w natury przestrachu", Bogiem, którego oblicze „błyskawicowe jest ogromnej miary" [3] i który od ludzi nie tylko modłów żąda, lecz — wielkości.

Czuł Go najsilniej „na wielkim stepie" lub w głosie oceanu i skał oceanowych, co „odrzucają falom jedno — wielkie imię..." Jak ukochał Chrystusa cichego, pełnego miłości w kartach Ewangelii, tak umiłował wszechobecność Bożą w ogromie przyrody i w najdrobniejszym również listku i kwiatku.

Otoczył posąg swój wymarzony lasem cyprysów Wschodu i podolskich modrzewi i z topolą, słowikami dzwoniącą, urok jego zrównał. Bo wtajemniczającą w cudy mistrzynią była mu przyroda — przyroda całego świata, poznawana wśród mórz dalekich i szczytów alpejskich i pustyń, lecz bardziej od nich wszystkich przyroda kraju młodości, przyroda rodzima.

Gdy dziewczątko [4], które z Paryża do Polski wracało, w strony krzemienieckie, o wiersz prosiło do sztambucha, cennego dla panienek epoki sentymentalnej i romantycznej, Słowacki takie wpisał strofy:

---

[1] Beniowski, pieśń V.
[2] Słowa wiersza Do E. K.
[3] Beniowski, pieśń V.
[4] Zofia Bobrówna.

Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi,
Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci,
To każdy kwiatek powie wiersze Zosi,
Każda jej gwiazdka piosenkę zanuci.
Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka zleci,
Słuchaj — bo to są najlepsi poeci.

Gwiazdy błękitne, kwiateczki czerwone
Będą ci całe poemata składać.
Ja bym to samo powiedział, co one,
Bo ja się od nich nauczyłem gadać;
Bo tam, gdzie Ikwy srebrne wody płyną,
Byłem ja niegdyś, jak Zośka, dzieciną.

Ale i tę przyrodę zmieniał w baśniową dekorację swych marzeń, bo jakkolwiek zaludnił poematy gromadą ludzi pełnych życia i prawdy, o niesłychanym bogactwie rysów — miały one zawsze coś z oderwanej od realnego otoczenia wizji, z oddalającego się od sfery przyziemnej snu. Chórowi duchów kazał w jednym z poematów [1], by zapowiadał młodemu marzycielowi:

I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat... realnych scen...
Lecz nikły świat... jak ze snu sen...

I w wielkiej epopei fantastycznej, wizjonerskiej, tworzonej pod koniec życia, mówił o sobie:

Snem piszę, a z mgieł rozjaśnionych biorę.

[1] W akcie II Samuela Zborowskiego.

CZĘŚĆ PIERWSZA

I

„TAM, GDZIE IKWY SREBRNE WODY PŁYNĄ", NA Wołyniu, w pięknie położonym Krzemieńcu, który dzięki Tadeuszowi Czackiemu stał się siedzibą słynnego liceum, jednym z ognisk promieniujących kultury polskiej — urodził się d. 4 września 1809 roku syn jedyny profesora tego liceum, poety i krytyka, i jego młodziutkiej, siedemnastoletniej żony. Pochodził ze średniej, niezamożnej szlachty, ale rodzice jego należeli już do elity kulturalnej i atmosferą literacką otoczyli dziecko od lat pierwszych życia. Ojciec był literatem, matka tkwiła psychicznie w romansach i poezji. Środowisko zaś krzemienieckie zmieniło się niebawem w dostojniejsze jeszcze środowisko wileńskie, gdy w r. 1811 Euzebiusz Słowacki został profesorem uniwersytetu.

Talent poetycki niezbyt wybitny, ale wcale poważnie zaznaczający się i w odach, i w tragediach, wrażliwość estetyczna i zmysł krytyczny, ambicja i wytrwałość w pracy, organizm wątły, chorowity, usposobienie skłonne do smutku i zgryźliwości, tłumaczącej się chorobą — oto cechy Euzebiusza Słowackiego. Trud osobisty, który wzniósł go na stanowisko jednego z głównych przedstawicieli kultury literackiej w początkach w. XIX, tym wyraźniej się zarysowuje, że brak mu było należytego przygotowania zawodowego; skromny geometra, potem guwerner, sam zdobył sobie wykształ-

cenie rozległe. W epoce wielbiącej literaturę francuską, a przekłady ceniącej nie mniej od utworów oryginalnych, rozgłos zyskał dzięki tłumaczeniu H e n r i a d y Voltaire'a. Licząc lat 35 w r. 1807 objął w Krzemieńcu katedrę wymowy i poezji. W Uniwersytecie wileńskim działał ledwie trzy lata. Praca nadmierna wyczerpała organizm trawiony gruźlicą. Umarł w r. 1814. Gdy w latach 1824—1826 wyszło czterotomowe wydanie zbiorowe jego dzieł, były one już przestarzałe, ale w dwu dziesięcioleciach poprzednich odpowiadały ówczesnym dążeniom i nawet miewały lekki smak nowatorstwa. Należał ich autor do pisarzy, którzy za cel sobie postawili stworzenie dramatu narodowego, łudząc się, że doprowadzi do tego samo wzięcie tematów z historii rodzimej przy wiernym naśladowaniu teatru klasyków francuskich. I bądź co bądź dano wtedy Polsce po raz pierwszy repertuar własny w dziedzinie dramatu, u szczytu mający B a r b a r ę R a d z i w i ł ł ó w n ę Felińskiego. Euzebiusz Słowacki jeden temat zaczerpnął z dziejów bajecznych Polski pisząc W a n d ę — drugi, w M e n d o g u, z dziejów Litwy, które budzą wówczas coraz żywsze zainteresowanie, mające zaważyć silnie na twórczości Mickiewicza. Ukazując zaś dawnego władcę litewskiego, korzystał nadto z literatury niemieckiej, z jednej ze sztuk romantyczno-rycerskich, już podobających się publiczności bardziej niż tragedie francuskie; bo teatr właśnie torował u nas drogę smakowi romantycznemu. W ogóle profesor krzemieniecki i wileński, chociaż przekładał tylko uznanych ogólnie poetów, a w liryce uprawiał modną wówczas odę, miał pomimo wierności dla pseudoklasycyzmu w niejednym względzie poglądy postępowe. W tym Wilnie, w którym Niemiec Groddeck wykładał filologię klasyczną i niejednokrotnie wyraz dawał nowym poglądom naukowym na twórczość, również profesor wymowy i poezji zaczyna obok uznanych powag francuskich uwzględniać estetyków niemieckich. Ale co jego teorii estetycznej



PORTRET EUZEBIUSZA SŁOWACKIEGO

Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie

i krytykom jego dawało istotną wartość, to prawdziwe zrozumienie, czym jest poezja i twórczość.

Juliusz Słowacki, osierocony przez ojca jako dziecko pięcioletnie, zachował o nim pamięć niezbyt jasną, lecz o szlachetnej i cennej treści uczuciowej. Bohaterem młodzieńczego dramatu uczyni właśnie Mendoga czyli Mindowego, którego próbował na scenie ukazać Euzebiusz, a z myślą o Parnasie złączy hołd dla klasyków polskich, wśród których obok Kochanowskiego, Krasickiego i Trembeckiego wyznaczy miejsce zaszczytne melancholijnej postaci ojca, spoczywającego na Rossie [1]:

O romantyczna Muzo, na kolana!
Bo ja ukłony mam tu dla tej góry,
Od lipy wonnej klasycznego Jana,
I od poety dzieci i tonsury,
I od śpiewaka Potockich ogrojca,
I cichy, łzawy pokłon mego ojca.

Ja wiem, że teraz on jest przy mnie duchem.... [2]

Za to nierozerwalnie złączyła się z całym jego życiem i zespoliła także w pamięci narodu z jego postacią — matka, Salomea z Januszewskich, córka zarządcy dóbr licealnych w Krzemieńcu.

Pełna uroku, chociaż właściwie nieładna, żywa, uczuciowa, obdarzona niezwykłym talentem towarzyskim, wątła, nerwowa, w duszy swej wrażliwej, zapalnej skupiła to wszystko, co wiek XVIII i początek wieku XIX przyniosły jako sentymentalno-poetyczne spojrzenie na świat i jako zawiązki romantyzmu, jako zatapianie się chętne we wzruszeniach, jako pragnienie treści niecodziennej w życiu i pewne pozo-

---

[1] Tak się nazywa piękny cmentarz wileński, na którym do dziś dnia oglądać można płytę grobową Euzebiusza Słowackiego.

[2] Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu, pieśń IX.

wanie melancholijne. Przepojona była romansami, a chociaż młodzieńczość natury, naturalność i przy tym trzeźwość rozsądku nie pozwoliły jej popadać w literacką sztuczność, z lektury romansowej utkała świat swej myśli i marzenia. Syn w pamiętniku tak ją scharakteryzował, mówiąc o niej jako „egzaltowanej" i „ciągle płaczącej":

„Ciągle trwająca słabość, osłabiwszy jej fizyczne siły, dała nad nimi przewagę imaginacji karmionej ciągle czytanymi romansami. Matka moja od dzieciństwa nigdy się nie zajmowała żadną kobiecą pracą... i nauczywszy się po francusku, znalazła w tym języku mnóstwo dzieł, które czytała ciągle... W towarzystwie rozmowa jej była interesująca... Koloryt książek różnych, smutnych lub wesołych, przydawał ciągle nowy wdzięk do jej rozmów. Tworzyła nieznacznie sobie z tysiąca myśli przeczytanych i zapomnianych nową myśl". Była dla niego zawsze osobą najbliższą i najdroższą. Czuł jednak, że nadmiernie wpływem swym ciążyła nad kierunkiem lat jego młodych i jeżeli potem pisał raz w liście do niej, że w dzieciństwie kształcił się na to, by niepodobnym być do innych ludzi, tkwiło w słowach jego pewne oskarżenie. A w pamiętniku, pisanym już po rozstaniu z matką, wyznaje, iż pragnął się wyrwać z pod jej nadmiernej opieki. Więc może to nie przypadek, że z jednej strony korespondencja prowadzona do końca życia świadczy o niezachwianej i niezmąconej miłości i ufności, z drugiej strony ilekroć w utworach przedstawiony zostanie stosunek matki do syna, zawsze wpływ jej ujemnie ciążyć będzie nad losem. Ale dzieckiem kochanym i kochającym czuł się Słowacki względem niej stale — a na dziecko smutne, spragnione miłości, stylizował siebie chętnie i w latach dojrzałych.

Był zaś dzieckiem o niezwykłych marzeniach i ambicjach. Modlił się do Boga o życie najnędzniejsze, byle uwieńczone sławą pośmiertną...

Cieplarnianą atmosferą otoczyła „Sally" jedynaka o czar-



PORTRET SALOMEI SŁOWACKIEJ 2-o voto BÉCU
Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie

nych oczach i krętych włoskach, co na *Bajkach* Krasickiego uczył się czytać i wkrótce potem zachwycał się *Iliadą* — dumna z jego wczesnego rozwoju umysłowego i ze zdolności, a lękająca się o zdrowie i życie drobnego, wątłego synka. Wychowanie miało piętno salonowe i arystokratyczne. Gdy pani Salomea po owdowieniu poślubiła profesora wydziału medycznego, eleganckiego, wykwintnego Augusta Bécu, który zasługi lekarskie [1] zaćmi w pamięci serwilizmem względem Nowosilcowa [2] — dom jej drugiego męża stał się głównym w Wilnie salonem muzykalnym. W salonie tym, któremu dodawały uroku piękne jej pasierbice, Hersylia i Aleksandra Bécu, gromadziła się także młódź literacka; bywał często młodziutki gadatliwy Odyniec, sentymentalną przyjaźnią darzony przez panią domu; Mickiewicz tuż przed opuszczeniem kraju w album jej wpisał wierszyk pożegnalny. Nie brakło ducha artystycznego i w rodzinie krzemienieckiej: brat jeden pani Salomei, Teofil, który poślubił Hersylię, malował i z zapałem kopiował mistrzów włoskich, drugi brat Jan miał pewne aspiracje literackie; jeszcze cenniejszy element, którego pozbawione było najbliższe otoczenie Juliusza, wnosili starzy Januszewscy: tchnienie tężyzny staropolskiej. Gdy poeta w *Złotej Czaszce* przedstawi rodzinę staroszlachecką, sięgnie do wspomnień o dziadku i o babuni.

W kole uniwersyteckim znalazł młody chłopiec pierwszego przyjaciela i pierwszą ukochaną. Przyjacielem był starszy o lat kilka syn profesora, wyjątkowo zdolny, przygotowujący się do kariery dyplomatycznej Ludwik Spitznagel; samobójstwo jego nieuzasadnione, zagadkowe, wstrząsnęło duszą młodego towarzysza. Ukochaną stała się nie mniej wy-

---

[1] On pierwszy wprowadził w Wilnie szczepienie ospy.

[2] Śmierć od pioruna, który zabił dra Bécu w r. 1824, Mickiewicz w *Dziadach* przedstawił jako karę Bożą za ów serwilizm.

jątkowo uzdolniona i również o kilka lat starsza Ludwika Śniadecka, córka znakomitego przyrodnika Jędrzeja Śniadeckiego. Miłość miała od razu piętno beznadziejności i choć nie przeszkodziła tkliwej sympatii dla narzeczonej Jana Januszewskiego, Julii Michalskiej, w przekonaniu młodzieńca stanowiła jedyne jego głębokie uczucie — skutkiem zawodu doznanego trujące, niszczące, wiodące do gorzkiego, zimnego zobojętnienia.

Naprawdę przecież nerwowy, ambitny, kapryśny, „zimny Julek", jak w listach zwała go matka, obojętnością względem ludzi maskujący może nadmierną wrażliwość, w miłości nieszczęśliwej raczej szukał uzasadnienia smutków płynących z postawy jego względem życia. Żył głównie marzeniami i lekturą: odczuwał to, co czytał, jako rzeczywistość, a rzeczywistość brał po literacku. Stworzył sobie fikcję idealnego życia — i żal miał do rzeczywistości, gdy nie odpowiadała ideałowi. Smutne poczucie braku było pierwszym tonem osobistym, dochodzącym do głosu w młodocianych utworach.

Wiersze pisał już w szesnastym roku życia. Brzmiały one od razu echami poetów romantycznych. Słowacki nie przechodził na podobieństwo Mickiewicza trudem własnym ze stylu epoki przemijającej w świat nowej poezji. Ten syn pseudoklasyka zastał już romantyzm jako zwycięską modę literacką; jego ulubieńcy i jego wzory to zadumany melancholijnie liryk francuski Lamartine, świeżo wsławiony, i romantyk angielski Tomasz Moore, który wzruszał smętną melodią swej liryki i pociągał egzotyką wschodnią poematów epickich o lśniącej bogactwem świateł obrazowości; z nieco dawniejszych poetów harmonizują z nimi i wspólnie z nimi budzą oddźwięk przedstawiciele sentymentalizmu. Rychło dołącza się do nich Zaleski, a po nim Mickiewicz.

Lamartine'a i Moore'a próbuje młody chłopak tłumaczyć i naśladować; pierwszy zaś zachowany wiersz oryginalny, Księżyc (1825), i zaznaczonym w tytule tematem, i na-



JULIUSZ SŁOWACKI W PIĄTYM ROKU ŻYCIA JAKO AMOREK

Obraz J. Rustema Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie

strojem melancholijnym wskazuje przynależność do poezji sentymentalno-romantycznej, bliższej jeszcze czułości i tkliwości łagodnej sentymentalizmu niż romantycznej sile namiętności i wyobraźni [1]. Nie odbiega od tej sfery i śpiewna na wzór Zaleskiego Duma ukraińska, opłakująca „grób śpiewaka, grób poety" jako finał smutnego romansu.
Od łatwego i prostego toru Dumy przechodzi początkujący autor do trudnej formy sonetu mickiewiczowskiego. Odzywa się w nim artysta, esteta, ceniący wartości formalne, żądny przełamywania trudności. Sonety pisze dla swej Laury; za przykładem Mickiewicza i on wprowadza imię unieśmiertelnione przez Petrarkę. Ale dziejów indywidualnych nikt nie wyczyta z tych wyznań.
I te dzieje indywidualne układały się zresztą według wzorów literackich. Byron podbił go swą poezją buntu, namiętności i goryczy — i na modłę bohaterów byrońskich, skłóconych ze światem, dumnych i posępnych, o sercu zatrutym przez jedno wielkie, łamiące nieszczęście, utworzył pojęcie swoje o sobie samym, a że nęciła go projekcja osoby własnej w świat daleki, egzotyczny, więc zgodnie z orientalizmem Moore'a i Byrona — jako pierwszego wyraziciela swych uczuć i myśli wybiera legendarnego bohatera arabskiego Szanfarego. Z istotnej opowieści arabskiej sławiącej jego czyny, którą i Mickiewicz przełożył i (według relacji Słowackiego) Spitznagel, nic nie zostało prócz imienia i prócz zabarwienia muzułmańskiego-orientalnego. Za to wypowiedziała się w dwukrotnie przerabianej krótkiej powieści poetyckiej o nieszczęśliwym i mściwym kochanku osobistość własna marzyciela. Romantyczna ucieczka od rzeczywistości obecnej, bolesne od-

---

[1] Wiersz ten wraz z innymi nieznanymi dotąd utworami młodzieńczymi ukaże się niebawem w tomie VIII Dziel wszystkich Słowackiego, wydawanych przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich pod redakcją Juliusza Kleinera.

czuwanie szranek krępujących, każe mu śnić o przestrzeni bezkresnej, nieskończonej. Odczucie konfliktu z otoczeniem każe mu cofać się w świat własny i na tle wielkiej przyrody malować postać swą jako dalekiego od styczności z ludźmi samotnika. I w tej bezgraniczności marzeń dusza, nękana słabością i niepokojem nerwowym, śni fikcję mocy i jednocześnie fikcję spokoju. Tkwi już w pragnieniach muzułmańskich Szanfarego romantyczny kult samotnictwa i nieskończoności:

Nie chcę ja raju, lecz proszę Proroka:
Niech da mej duszy taki step bez końca,
Step dziki, pusty, bezbrzeżny dla oka,
I wiecznie wrzący promieniami słońca.
. . . .
O takim szczęściu serce moje marzy;
Ach, wtenczas będę zupełnie szczęśliwy;
Niech tylko żaden, żaden człowiek żywy,
Tej samotności przerwać się nie waży.

Miał już Słowacki w zeszycie poświęconym wpisywaniu wierszy kilkanaście utworów z Szanfarym na czele, miał w myśli koncepcje na znacznie większą skalę, mianowicie plan tragedii o Mahomecie, gdy po ukończeniu wileńskiego wydziału prawnego i po kilkumiesięcznym — ostatnim już — pobycie w Krzemieńcu przeniósł się do Warszawy. Jako „kandydat obojga praw“, listem polecającym zaopatrzony przez Jana Śniadeckiego, przyjęty został d. 30 marca r. 1829 do generalnego sekretariatu Ministerstwa Skarbu — i w charakterze aplikanta rozpoczął pracę biurową. W godzinach urzędowych załatwiał akta; poza tym marzył o poematach, podnietę znajdując w rosnącym romantycznym ruchu literackim, w rosnącej zwłaszcza sławie Mickiewicza, którego Wallenrod był właśnie nowością najważniejszą. Niektóre sceny utworów planowanych jawiły mu się w snach gorączkowych podczas choroby.

Pierwszy z nowych utworów [1] był niezbyt udatną powieścią o rycerzu krzyżackim Hugonie i ginącej za niego Blance; wziął więc temat ze sfery Wallenroda; i może Wallenrod dopiero spowodował, że syn Euzebiusza Słowackiego zajął się władcą Litwy walczącym z Krzyżakami, owym Mendogiem z tragedii ojca, oddalając się jednak od niej nie tylko całą koncepcją, ale i wybraniem innej postaci imienia, Mindowe. Okazało się od razu, jak samodzielny był autor, pomimo że każda podnieta literacka wywoływała u niego wyraźny oddźwięk. Z tematów tkwiących w dziele obcym wydobyć pragnął nowe, nie wyzyskane jeszcze możliwości, ująć je odmiennie niż poemat odgrywający rolę źródła. Mickiewicz użył motywu krzyżacko-litewskiego, by potężnie ukazać konflikt narodowy; Słowacki najpierw z romansowej części wydobywa w Hugonie konflikt między prawem zakonu a miłością zakonnika i zakonnicy, następnie zaś w Mindowem wysuwa na czoło konflikt dwu religii, w Wallenrodzie ledwie zaznaczony obrazem „Wstępu":

Po jednej stronie błyszczą świątyń szczyty,
I szumią lasy, pomieszkania bogów;
Po drugiej stronie na pagórku wbity
Krzyż...

Następna powieść poetycka, Mnich, za przykładem Byrona, Moore'a i Farysa wiedzie znowu w krainy Wschodu, uznane wówczas za szczególnie poetyczne; a gdy dotąd poematy orientalne chętnie przedstawiały chrześcijan-renegatów

[1] Chronologia utworów młodzieńczych tak się przedstawia: w r. 1829 powstał w sierpniu Hugo, w jesieni Mindowe, w r. 1830 w lutym Mnich, w lipcu Jan Bielecki, od 17 września do 18 października pisana była Maria Stuart, w listopadzie Arab. W r. 1831 przed wyjazdem z Warszawy ukończył poeta pieśń I Żmii; drugą pieśń napisał w Dreźnie, resztę jesienią w Paryżu.

przyjmujących islam, tutaj o tragicznych losach swych opowiada mnich, co zachwycony pięknością nabożeństwa i kościoła katolickiego rzucił wiarę muzułmańską ojców. Zdrajca-renegat, na Polskę sprowadzający Tatarów, by pomścić krzywdę straszną, Jan Bielecki, staje się bohaterem dalszej powieści poetyckiej: na podobieństwo M a r i i Malczewskiego ukazuje ona dawną Polskę i panoszącą się w niej tyranię magnacką, a jak dzieła Walter Scotta, nęci barwną świetnością wieków ubiegłych. Walter Scott, który wówczas decydująco wpłynął w Europie nie tylko na powieść, lecz i na teatr romantyczny, zadecydował o wyborze tematu w drugim dramacie młodego poety, w M a r i i S t u a r t. Temat to zresztą wielokrotnie opiewany w literaturze światowej, z którą Słowackiego i wtedy, i później łączą zawsze związki ścisłe, temat tragedii Schillera[1] i klasycznej włoskiej tragedii Alfierego; utwór polski za przykładem włoskiego dramaturga przedstawia zbrodniczą młodość pięknej królowej szkockiej i tylko w perspektywie przyszłości jawi się ów kres tragiczny, który przed oczy stawia Schiller. Orientalizm wraca w A r a b i e, będącym ostateczną redakcją czy raczej epilogiem S z a n f a r e g o, a z Ukrainą, umiłowaną przez romantyzm polski, wiąże blaski swe egzotyczne w Ż m i i, pisanym przeważnie po wyjeździe z kraju, ale stanowiącym słowo ostatnie czy raczej fajerwerk końcowy pierwszych lat twórczości.

W ślad za Szanfarym idą po przez te utwory młodzieńcze samotnicy o byrońskiej bladości posępnej, skłóceni ze światem. Należy do nich i Mindowe, i Mnich, i Arab, i Botwel z M a r i i S t u a r t, i nawet zdrajca Bielecki, i tajemniczy hetman Żmija. Autor, darzący ich początkowo sympatią, skłonny się wydaje do tego, by tezę romantyczną, iż jednostka wyjątkowa skłócona bywa z otoczeniem, odwrócić i po-

---

[1] Właśnie w r. 1830 ukazał się jej przekład polski.

wiedzieć: człowiek odmienny od innych i wrogi światu jest jednostką wyjątkową, wyższą. Z motywem samotnictwa łączy sny o potędze. Wcieliły się one w Mindowego. Z suchych wiadomości historycznych wyłonił się jakiś wielki król. Zrodziła się koncepcja wielkiego człowieka, mającego prawo czuć się wśród ludzi jedynym: „Czyli jest jaki drugi Mindowe na świecie?“ Ale ta wielkość barwi się krwawo, zbrodniczo, bo marzycielowi o słabej woli zdaje się, że wolę potężną mają przede wszystkim zbrodniarze.

Jedyność wielkiego człowieka wiedzie do jego osamotnienia. Wymarzone i upragnione w Szanfarym — samotnictwo w utworach późniejszych zmienia się w tragiczne, a tragiczne tym bardziej, gdy jest zawinione, gdy jest zarazem usunięciem się od świata i odtrąceniem przez ten właśnie świat. Pociągają wyobraźnię młodzieńczą postaci i sceny jaskrawe i groźne. Ale nie mniej silnie pożąda on tonów miękkich, subtelnych. To właśnie określa stosunek jego do kobiety. Miłość-marzenie, miłość chłopięca, w której są tylko pragnienia, w której nie ma pożądań i nie ma woli, w której zmysłowość jest niby wonią lekką kwiatów dalekich — oto charakter erotyki Słowackiego. Tak właśnie kocha Marię Stuart jej paź, tak kocha śpiewak Rizzio, któremu do szczęścia wystarczy, jeśli ukochana kobieta poda mu z uśmiechem wachlarz i kwiat ze swych włosów. A poeta pisał matce, że w scenie między Rizziem a Marią Ludwika Śniadecka odnajdzie tony dawnej miłości.

Ale Maria Stuart właśnie jest dowodem, że poezja nie była dlań tylko wyrazem własnych jego marzeń i uczuć, że postaci nie budował jedynie z rysów bliskich psychice własnej. Cechuje go zainteresowanie obiektywne dla zagadnień psychologicznych. Jest w Polsce pierwszym poetą, dla którego fakt psychiczny sam przez się jest wartością, w swym skomplikowaniu nie mniej pociągającą estetycznie jak kształt i barwa. Właśnie królowa szkocka jest mu przedmiotem

studium psychologicznego, mającego oświetlić tę kobietę równie zagadkową jak płytką — tę piękną. pełną wdzięku istotę, która wśród fatalnych warunków otoczenia ześlizguje się w niziny zbrodni. A w końcu nawet bliski sercu samotnik zmienia się w zaciekawiający typ psychiczny — bo potworność Araba. prześladującego cień wszelki szczęścia, popełniającego zbrodnie dla zbrodni, bez jakiegokolwiek celu osobistego. jest już tylko jakąś fantastyką psychologiczną. Młody Słowacki tworzy nieraz postaci konwencjonalne, o piętnie pomysłów czerpanych z literatury. nie ze znajomości człowieka — ale tworzy już i ludzi żywych. Umie rysy tragicznej wielkości nadać Rognedzie, matce Mindowego, co nienawidzi go i zabić pragnie jako poganka, a jednak nie może stłumić uczucia miłości dla syna. Umie nawet wczuwać się w logikę psychiczną innych epok i zdobywa się na kreacje historyczne. W Mindowem ambitny, potężny i zbrodniczy Hejdenrich to prawdziwy Krzyżak — w Bieleckim Sieniawski. łamiący życie bohaterowi, to prawdziwy magnat w stylu Radziejowskich, Stadnickich i Januszów Radziwiłłów. władających tłumem szlacheckim, niecną prywatę obłudnie podszywających pod rzekomy interes narodowy, przekonanych. że państwo — to oni. że ogół to bezwartościowa masa, którą wolno oszukiwać. okłamywać. krzywdzić, deptać. byle siebie utrzymać na wyżynie.
Mimo to historyczność u niego powierzchowna. daleka jeszcze od wnikania w odrębność minionych czasów. Przewodnikiem jest mu pierwszy świetny wskrzesiciel przeszłości Walter Scott. który jednak nacisk kładł głównie na wypadki niezwykłe. możliwe tylko na tle dawnych stosunków. i na zewnętrzne bogactwo zabaw. uczt. strojów. budowli. W Janie Bieleckim obraz dawnej Polski — to uczta. wymarsz szlachty. wesele. bal maskowy. to blask żupanów i sukni ślubnej. i złocistych pasów. i kit brylantowych.
Uboga w tym wszystkim treść ideowa. Brak niemal proble-

matów. Jeden tylko problemat rysuje się wyraziście — religijny. Po egzaltowanej pobożności dziecięcej Słowacki, będący typem wybitnie religijnym, przeszedł w okres wątpień. Bezwyznaniowość eleganckiego świata i trwające jeszcze w Polsce echa wolterianizmu wytwarzają postawę antykościelną. W Mindowem i częściowo w Mnichu zaznacza się niechęć do kościelnego dogmatyzmu i sympatia dla nieokreślonego kultu przyrody — niechęć do dzwonów katolickich, sympatia dla pogańskiego litewskiego szumu drzew, solidaryzowanie się z mnichem konającym, co nie chce umierać wśród ciasnych murów klasztornych:

Nieście mnie w stepy tam szukać grobowca,
Miło umierać wśród kwietnej oazy.

Ale tenże mnich głęboko czuje — piękno katolicyzmu. To znowu typowo romatyczne. Francuski zwiastun romantyzmu i obrońca religii Chateaubriand w dziele o Duchu chrześcijaństwa sprawdzian wartości chrystianizmu widział — w jego pięknie, a niemieckich romantyków wiodła w progi katolicyzmu głównie estetyczna jego wyższość nad wiarą protestancką.

Brak samoistnego wykuwania jakichś wyraźnych kształtów poglądu na świat wynika organicznie z braku bogatszych przeżyć osobistych. Ze społeczeństwem związany bardzo luźnymi węzłami, Słowacki, który życiem wewnętrznym niedawno prześcignął tok zewnętrznych wydarzeń — teraz, w okresie warszawskiej obfitej pracy poetyckiej, nie sięga naprawdę poza to, co było przed rozpoczęciem owego okresu treścią jego osobistą. Nieokreślone pragnienie wielkości, poczucie złamania życia przez miłość daremną, niezadowolenie z rzeczywistości, niejasny konflikt religijny — oto treść owa. Nie wystarczał pokarm taki dla fantazji potężniejącej ciągle, gorączkowo czynnej. Toteż coraz bardziej żyje ona — życiem tematów poetyckich. Indywidualista — przechodzi

w bezosobistą literackość, w bezosobiste obiektywne rozwijanie i kształtowanie scen i obrazów i postaci pociągających jego wrażliwość literacką, dających pole dla wzmagania artyzmu.

Wydoskonala swą wersyfikację. Podziela dążenie romantyków francuskich do giętkości i rozmaitości wiersza. Do epiki przenosi swobodę różnorodnego wiązania rymów, dotąd jawiącą się chyba w liryce ody. W *Janie Bieleckim* używa piętnastu kombinacyj rymowych [1]. Nawet w dramacie dwójki rymowe klasyków zastąpił w znacznej mierze przez rymy przekładane [2].

Wydoskonala obrazowanie. Wprawdzie chcąc narzucić ton uczuciowy, chcąc pobudzić do zachwytu, posługuje się jeszcze środkiem dość prymitywnym, po prostu zaczyna od stwierdzenia piękności obrazu: „Jak cudny widok oczom się przedstawia", „Piękny to widok" — ale umie już przez luźne zestawienie kilku rysów sugerować wyobrażenie istotne, umie tchnąć w opis ruch, ożywienie, uduchowienie:

Piękny nasz kościół! u stóp jego wały
Spienione miecą na głazy ukropy;
Stoi na skale, jego krzyż nad skały,
Jak ptak uleciał aż pod nieba stropy —
A cudne palmy, pustyni królowe,
Przy nim się zdają jak powiewne zioła —
Czołem zmiatają ganki marmurowe,
Jak gdyby chciały w prochu złożyć czoła [3].

I umie sięgnąć w dziedzinę tego, co właściwie — niewyrażalne. Z życia i literatury zbiera tony w wielką skarbnicę wspomnień, przetwarza je w jakąś wnętrzną symfonię i ta

---

[1] aabb, abab, abba, ababa, ababcc, abcbac itd.

[2] Posługiwał się nimi przed Słowackim Józef Korzeniowski w dramacie *Dymitr i Maria* (o temacie wziętym z *Marii* Malczewskiego); Słowacki znał ten utwór w rękopisie.

[3] *Mnich*.

symfonia przenika jego wiersze stanowiąc czar ich tajemny. Odgłos jej po raz pierwszy może słychać w finale Bieleckiego:

I cicho! niechaj głos pieśni stłumiony,
Nie budzi ciszy w wieczornej godzinie;
Całego świata gdy się odgłos spłynie,
Tworzy tę ciszę, co ziemię osłania;
Lecz myśl, głęboko zadumana, słyszy,
Jak gdzieś daleko brzmią pogrzebów dzwony,
Jęki rozpaczy i wrzawa wesoła,
I płacz boleści i śmiech obłąkania —
I wszystko można rozróżnić w tej ciszy
Słuchem anioła i myślą anioła!...

Pracuje nad techniką dramatyczną. W pierwszych swych latach romantyzm polski nie zdobył się na dramaty, które by istotnie współzawodniczyć mogły z pseudoklasycznymi, bo Dziady były czymś zupełnie odmiennym, stojącym poza sferą ówczesnego teatru. Jeden Korzeniowski szedł z niemałą śmiałością w nowym kierunku, tworząc w Klarze i w Anieli sztuki w rodzaju niemieckiej i angielskiej „tragedii mieszczańskiej" i również w dramacie historycznym oddalając się od szablonów pseudoklasycyzmu. Słowacki od razu czuje się powołany na twórcę dramatu. W Mindowem jeszcze łamie się bez powodzenia z trudnościami techniki: zainteresowanie dramatyczne początkowo skupia nie tyle na potędze Mindowego i jego walce z Krzyżakami, ile na losach Dowmunta i żony jego Aldony; losy tych obojga ofiar tyrańskiego władcy doprowadza do katastrofy już w akcie drugim, tak że potem różnymi dodatkowymi pomysłami musi zapełnić dalsze akty; chce korzystać ze swobodnej zmiany miejsca i nie krępować się zbytnio jednością czasu, ale jeszcze ulega nieświadomie regułom jedności czasu i miejsca: raz po raz padają uwagi świadczące, że dopiero co, przed niewielu godzinami zaszły wypadki, które powinny być o wiele dawniejsze, a wszystkie ważne sceny rozgrywają się

w sali pałacu Mindowego, tak jak właśnie w konwencjonalnej komnacie pałacowej toczyła się akcja u klasyków francuskich oraz u ich naśladowców.

Znacznie wyższy stopień opanowania techniki dramatycznej okazuje Maria Stuart, a wystarczy uważne przypatrzenie się budowie aktu I, by jasno wystąpiła staranność, z jaką młody poeta komponuje utwór, z jaką pisze — rzec by jeszcze można — udatne wypracowanie dramatyczne. Wprowadza dwie grupy osób, z których jedna skupia się dokoła Marii, druga dokoła jej męża, Henryka Darnleja; dzieli więc akt na dwie części poświęcone działaniu jednej grupy i „przeciwdziałaniu" drugiej i każdej części każe się rozgrywać na innym terenie, jednej w komnacie królowej, drugiej w pokoju jej męża; ale te dwa miejsca znajdują się blisko siebie, tak że jedna z osób występujących w części pierwszej przechodzi z sali pałacowej do mieszkania Darnleja i tym prymitywnym środkiem zespala obie połowy aktu; takie właśnie wprowadzenie dwu pobliskich terenów akcji dopuszczalne było ze stanowiska umiarkowanej teorii pseudoklasycznej. I w zakresie jedności czasu Słowacki nie daje zupełnego jej zlekceważenia, lecz poprzestaje na rozluźnieniu: wyznacza trwanie dwudniowe, czując widocznie, że krótkość, zwartość scen potęguje siłę dramatyczną.

Na tok dramatyczny pięciu aktów nie wystarcza mu jedna sprawa: jak w Mindowem, wprowadza właściwie dwie akcje; łączy je silniej niż zespolił los Aldony i Dowmunta z konfliktem między Mindowem a Krzyżakami, bo w obydwu Maria Stuart jest postacią centralną; mimo to rozgrywają się naprawdę dwa dramaty. W pierwszym Maria, piękna i spragniona harmonizującej z jej upodobaniami atmosfery, znajduje się wśród otoczenia obcego duchowo i dlatego darzy sympatią człowieka o pokrewnej duszy, śpiewaka Rizzia; mąż jej Darnlej, mylnie uważając go za kochanka królowej, knuje z niecnymi współtowarzyszami spisek, kończący się za-

mordowaniem Rizzia u stóp Marii. To staje się początkiem drugiego dramatu; Maria już poprzednio — co poeta starannie zaznaczał — kochała właściwie nie Rizzia, lecz ponurego, ambitnego Botwela; teraz, pragnąc zemsty, staje się narzędziem tego człowieka, będącego typem zbrodniarza, i za jego sprawą podaje mężowi truciznę; nie mąż wprawdzie, lecz wierny błazen jego, Nick, wypija napój zabójczy, ale mimo to Darnlej ginie, gdy Botwel dom jego wysadza w powietrze. Maria uświadamia sobie okropność tego, co się stało, i ohydę Botwela — ale jest już w jego mocy. I to jest katastrofa, oryginalnie pomyślana, która wstrząsa na tle dochodzących z za sceny groźnych okrzyków ludu wrogiego królowej:

B o t w e l.
Straszne okrzyki ludu, w tę noc zbrodni ciemną.

M a r i a.
Cóż w tych okrzykach słyszysz? co słyszysz?

B o t w e l.
Przekleństwa...
Chodź, Mario! uciekajmy! chodź ze mną! chodź ze mną!

Wypracowanie dramatyczne aktów początkowych przeszło w dramat wstrząsający — wstrząsający zwłaszcza w scenie śmierci Nicka.

Estetyka romantyczna pragnęła jaskrawych przeciwieństw; romantyk francuski Wiktor Hugo istotę nowej sztuki, nawiązującej zresztą do średniowiecza, do tumów gotyckich z rzeźbionymi groteskowymi poczwarami-diabłami, widział w łączeniu komizmu i tragizmu, groteski i wzniosłości. Odpowiada temu błazen konający, z bolesnym kontrastem dzwonków wesołka i cierpienia. Ale ważniejsze to, że w tragedii, jeszcze posługującej się przede wszystkim postaciami królów, zacierpiał człowiek z tłumu szarego — boleścią czysto ludzką. To było proklamacją nowego dramatu. I to było pierwsze potężne słowo — tragika Słowackiego.

Opanowywanie coraz doskonalsze techniki widoczne i w utworach epickich. Zwycięsko pokonuje Słowacki trudności opowiadania w pierwszej osobie (M n i c h. A r a b). Tryumfuje w szybkości tempa, pozwalającego obfitość wypadków B i e l e c k i e g o zamknąć w poemacie nie o wiele dłuższym niż połowa G r a ż y n y, a już G r a ż y n a miała tok wartki; umie wydobyć momenty efektowne, obraz barwny uczynić punktem wyjścia opowieści (obraz balu np. w B i e l e c k i m), umie wyzyskiwać środki zaciekawiające, utrzymywać tajemniczość, zagadkowość (mało przy tym dbając o prawdopodobieństwo), umie ciągłość epicką zastąpić za przykładem Byrona zestawieniem luźnym kilku obrazów, kilku scen jaskrawych.

Technikę szybkiej, niejasnej, pełnej luk opowieści doprowadza do szczytu i do przesady pisząc Ż m i j ę. Szybkość tempa miała tu zresztą wydobyć fizionomię ukazanego świata Kozaczyzny, bo szybkość i ruchliwość znamionują ów lud stepowy, awanturniczy, a symbolem cech takich staje się najwyrazistsza może w poemacie postać — czajka kozacka. Ludzie są tu bowiem o wiele mniej wyraziści. Rytm, tempo — to dla poety najważniejsze. To też wybrał wiersz o szczególnie wyrazistym uwydatnieniu taktów muzycznych, dziesięciozgłoskowy, dzielony średniówką na dwie części lub nawet rozłamujący się na dwa pięciozgłoskowce, nabierający szczególnej plastyki, gdy temu dziesięciozgłoskowcowi, oddającemu rytm czajki, przeciwstawia się jako oddźwięk ruchów ciężkiej galery — dwunastozgłoskowiec budowany z czterech równomiernych grup trójzgłoskowych:

I żagiel lotny,
Jak skrzydło ptaka,
Białymi pióry
Czajkę Kozaka
Niesie...

. . . .

Galera okropną cichością owiana,
Jak widmo posępne, jak pałac zaklęty,
Choć wiosło nie szumi, choć żagiel zwinięty:
Bez ludzkiej pomocy, czarami szatana,
Odwraca pierś, złotem ozdobną straszydłem.

. . . .

„Druhy! do wioseł! już dają znaki,
Ażeby iskrą podrażnić działa;
Lecz my pierzchniemy stadem jak szpaki,
Próżno nas będzie kula szukała."

Nie mniej od rytmiczności i śpiewności wiersza, idącej torem wersyfikacji Zaleskiego, celem poety jest malowniczość obrazów zmiennych, teatralność przesuwających się szybko scen i pomysłowe ułożenie akcji. Bohater, hetman kozacki Żmija, jest pewnego rodzaju Wallenrodem: syn baszy, po strasznej i haniebnej śmierci ojca spowodowanej przez rywala, uchodzi między Kozaków; jako władca tych, których naprawdę nienawidzi, w zwycięskiej wyprawie na Stambuł bierze do niewoli wroga i zabójcę ojca; ale pojedynek z pojmanym baszą natolskim przynosi mu śmierć. Z tym zespolone przeróżne motywy: niespodziane a decydujące jawienie się rycerza tajemniczego, zabranie i odzyskanie kochanki, tajemnice dziwnego gmachu, zdemaskowanie przez znak cudowny, dziewczyna uwiedziona, zabijająca swe dziecko. Wszystko ukazuje się z kalejdoskopową zmiennością na tle świetnego pejzażu, olśniewającego zwłaszcza w początkowej pieśni o polowaniu stepowym — ukazuje się tak zagadkowo, że aż do końca pieśni V czytelnik nic nie rozumie, a nawet i w szóstej, ostatniej, nie wszystko się w pełni wyjaśnia. Bo poemat ma sześć pieśni jak W a l l e n r o d i jak powieści poetyckie Walter Scotta, pełne scen niezwykłych, wzorem kompozycji będące dla Ż m i i, choć sam hetman otrzymał raczej rysy byrońskie. Zespolił się tu i byronizm, i walterskotyzm, i historycyzm, i ludowość fantastyczna w pieśni wtrąconej o rusałce, i orientalizm, i kozaczyzna ze swobodą żywota ko-

zaczego, którą opiewał Zaleski, z melancholijną tęsknotą Malczewskiego i dzikością Goszczyńskiego. Miała to być widocznie w intencjach twórcy kwintesencja poezji ukraińskiej i w ogóle kwintesencja romantyzmu i popis wirtuozostwa. Poemat migoce blaskami i barwami, drga i tętni ruchem, dzwoni rytmami — i wśród świetności tych nuży przeładowaniem, odpycha płytkością i pustką wewnętrzną. Żmija pisany był w r. 1831, w roku wojny polsko-rosyjskiej: wykończony został na obczyźnie, po wyjeździe z kraju. Mimo to należy on całkowicie do pierwszego, przedpowstaniowego okresu twórczości; jest ostatnim słowem początkowej młodzieńczej poezji Słowackiego.

W całej tej poezji autor jest typowym literatem, dla którego światem dostarczającym materiału stał się świat modnych w danej chwili utworów literackich. Dla każdego z jego poematów tłem wyjaśniającym, wystarczającym uzasadnieniem był zasób tematów i form czy to już panujących, czy właśnie sięgających po władzę w sferze narodowego i zagranicznego piśmiennictwa; każdemu z utworów przeważnej ilości wyobrażeń dostarczała nie oparta o własne obserwacje pamięć, lecz pobudzona przez lekturę fantazja. Odkrywcą nowych sfer, jak Mickiewicz, Malczewski, Zaleski, Goszczyński, nie okazuje się jeszcze w niczym; jest zawsze tylko zdolnym kontynuatorem. To zresztą nie może dziwić wobec faktu, że rozpoczyna dopiero działalność poetycką; dziwne raczej, że z brakiem własnego, samodzielnie zdobywanego terenu łączy się tak doskonałe już panowanie nad zasobami czerpanymi z drugiej ręki. Literat to pierwszorzędny, lecz tylko literat; nawet tony osobiste, które stwierdzić można na podstawie znajomości życia jego i wyznań, w utwory przeszły jako wybrane oddźwięki gotowych tonów obcych; on sam zresztą, bystro siebie analizujący i sądzący, w pamiętniku przyznaje, że pojęcie własne o sobie kształtował na podobieństwo — bohaterów byrońskich.

W literackości tej stanowi typ inteligenta, pojawiający się coraz częściej w wieku XIX, w którym inteligencja jako warstwa społeczna wysuwała się na czoło. Otóż pewna grupa inteligencji owej przedstawia się jako zespól wyodrębniający się poniekąd z ogólnego życia zbiorowego. Są to ludzie, którzy zapewnione i ustalone mając korzystne warunki materialne i pozycję towarzyską, nie wciągnięci w walkę o byt, nie czują się związani żywotnością interesów z życiem zbiorowym i zespalają się z nim tylko przyjmowaniem i przerabianiem dóbr kulturalnych. Stanowią oni zespół szczególnie wrażliwych i wdzięcznych konsumentów literatury, a gdy sami bogacą produkcję, użyczają jej wysokiego poziomu kulturalnego, lecz nie mogą jej użyczyć — tętna potężnych dążeń.

Romantyzm, wchłaniany przez młodziutkiego autora Żmii, był prądem o wielkiej dynamice społecznej, był protestem przeciwko istniejącej rzeczywistości. Wziął w puściźnie po wieku oświecenia żądzę przemian i wiarę w nadchodzące przemiany, a że miał za sobą rozczarowania straszliwe, które przyniosły lata po rewolucji francuskiej i bardziej jeszcze lata po upadku Napoleona, więc niezadowolenie z rzeczywistości, ze stosunków wytworzonych przez dotychczasową kulturę zachodnio-europejską, tkwiło w jego najgłębszej istocie. Przy tym wyrastał z ruiny dawnych norm ustrojowych, z zachwiania dawnych autorytetów, dawnego porządku, dawnego układu klas i interesów. Załamanie się hierarchii klasowej otwierało przed jednostką wybitną wszelkie zda się możliwości — ale odbierało jej dawne punkty oparcia. Stąd rozpęd tej jednostki, sięganie po najwyższą potęgę, a jednocześnie poczucie braku, pustki, pragnienie nowych sił, nowych węzłów solidarności, nowych źródeł mocy.

I w młodzieńczej poezji Słowackiego przemawia owo niezadowolenie z rzeczywistości — lecz albo nieokreślone, niejasne, zwrócone nie wiadomo przeciw komu i przeciw czemu —

albo wynikające z czysto osobistych przejść miłosnych (i to po literacku ujmowanych). Brak rozmachu, który płynąć może jedynie z łączności z wielkim rytmem życia zbiorowego, tego rozmachu, który ma nie tylko Oda do młodości, czy Farys, czy Wallenrod, który posiada także rozpacz Gustawa z Dziadów, buntującego się przeciw porządkowi społeczeństwa, co uniemożliwił jego szczęście.
Trzeba było wstrząsu, by w literacie-wirtuozie, komponującym fikcyjne tematy i efekty i dekoracje romantyczne, rozbudzić solidarną z tragediami świata osobistość.

II

LITERATOWI-MARZYCIELOWI, CO ŻYŁ W KRAINIE fikcyj wśród wschodnich ogrodów i pałaców, wśród bohaterów tajemniczych i posępnych i wśród wiotkich, w powiewne szaty strojnych dziewic — sen poetycki przerwało powstanie listopadowe. Nastąpiła dziwna dlań przemiana stosunków. Marzenia jego przeciwstawiały się codziennemu życiu — nagle życie stawało się poetyczniejsze od marzeń, prześcigało je o cały bezmiar wielkości i tragizmu. Narzuciły się wielkie wartości poza światem fantazji.
Próbuje dotrzymać kroku wypadkom porywającym, upajającym. On, tak daleki dotąd od kroczenia w takt rytmu zbiorowego, czuje współbrzmienie fantazji i serca z surmą bojową i w wojenną pobudkę rozdzwania mu się pieśń. A że już w nim żywy był zmysł historyczny, więc hymn nowej walki narodowej brzmi mu echami pierwszego carmen patrium rycerzy polskich — i ze słowem „wolność“, którym się rozkoszuje, zespala mu się imię Bogarodzicy:

Bogarodzico! Dziewico!
Słuchaj nas, Matko Boża,
To ojców naszych śpiew.

Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon.
Wolności rośnie krzew.
Bogarodzico!
Wolnego ludu śpiew
Zanieś przed Boga tron.

Hymn. w ciągu dalszym przemawiający aktualnością publicystyczną, gdy spodziewa się oddźwięku powstania w Petersburgu, a zżyma się na brak współdziałania ze strony Litwinów — hymn ten ukazał się w kilka dni po wybuchu i wielokrotnie przedrukowany. rozsławił odrazu imię poety.

Dotąd było ono nieznane: Słowacki drukował tylko jednego Hugona i to bezimiennie [1].

Czując się poetą rewolucji autor uważał za konieczne dać sformułowanie programu ideowego. Było to dlań zresztą koniecznością osobistą. Wobec wielkich rzeczy, które się działy, należało uświadomić sobie godny ich pogląd na świat. Ujęcie poetyckie programu rewolucyjnego znał już młody romantyzm polski; dała mu formę Oda do młodości, której hasło było teraz czymś żywym. spełniającym się w oczach: „Witaj jutrzenko swobody. Zbawienia za tobą słońce".

Więc Słowacki, chłonący od dawna podniety Mickiewiczowskie. obiera formę podobną. pisze pendant do płomiennych wezwań filomaty — tylko... żaru ni płomieni wlać nie zdołał w robotę programową. jaką była jego Oda do wolności. Lecz ideologię zaznaczył jasno: rewolucyjną, demokratyczną, patriotyczną, królom i Kościołowi niechętną, niosącą kult wolności. I odczuł w niej lekarstwo dla chorego na duszę pokolenia. do którego sam się liczył. do którego należał przyjaciel-samobójca, Spitznagel. Od niedowiarstwa, od pustki wiodącej ku samobójstwu ratuje wiara w wolność.

---

[1] W wydanym przez Odyńca noworoczniku Melitele.

Daje cel wielki, dla którego warto w wir się rzucić, warto poświęcić życie.

To było na razie wypowiedziane słabo, bez istotnej poezji, ale było już przełamaniem ubóstwa ideowego młodzieńczej twórczości. Poczucie pustki ustąpiło wobec odczucia wielkiej idei.

Hymn do Bogarodzicy stanowił wyraz współbrzmienia duchowego i pragnienia propagandy. Oda przyniosła reakcję ideologiczną na moment dziejowy; reakcją poetycką był dopiero Kulik.

Poeta czuje w rozpętanej wojnie jej rozmach; dynamiką taneczną tchnie mu owa fantazji i temperamentu pełna impreza żołnierska. Przeto rytm jej chwyta w szybki bieg obrazów i w takt wiersza ruchliwego, skocznego, wiersza marszów i tanów. Tym samym wierszem pisze pieśń o polowaniu w Żmii; kto wie — może ów pęd wojenny roku 1830 i 1831 przelał się istotnie w rytmikę poematu, tak obcego na pozór sprawie wojny.

Rozpęd oddawał też w Pieśni Legionu Litewskiego, gdy entuzjastycznie witał powstańców z bliskiej sercu krainy, której w Hymnie czynił wyrzuty.

Witał powstańców entuzjastycznie wierszami pisanymi — w Dreźnie. Do wojska nie wstąpił. Wyjechał za granicę.

Wątły, wypieszczony, do trudów wojennych niezdolny, daleki jeszcze od tego, by patriotyzm mieć w duszy jako uczucie górujące, niosące nakaz bezwzględny, wycofuje się z Warszawy, w której dręczący mógł być pobyt dla kogoś, co tylko innym głosił pobudkę, a sam się nią nie przejął. Możliwe, że przyśpieszyły decyzję wyjazdu okoliczności jakieś, że zaważyła na szali wskazówka matki. Zdaje się zresztą, że wyjechał w porozumieniu z Rządem Narodowym, przeznaczony do służby dyplomatycznej. Inaczej trudnoby zrozumieć, że tuż po wyjeździe człowiekowi, co się usunął od udziału

w walce, powierzono misję ważną — wezwanie jednego z generałów francuskich, bawiącego w Londynie, do udziału w kierowaniu wojną. W każdym razie on usprawiedliwiać się przed sobą nie będzie. Uzna wyjazd swój za ucieczkę — i poczucie winy stanie się jednym ze źródeł dalszej przemiany duchowej.

Ono właśnie uczyniło dla niego wojnę polsko-rosyjską momentem przełomowym w dziejach osobistości.

A miała ta wojna zadecydować o losach poezji polskiej. Wielka twórczość wykwitnąć miała z rany duchowej, jaką zadała narodowi klęska roku 1831. Nią to się krwawi i ją to leczy czar poezji w latach następnych. Nawet w słonecznym Panu Tadeuszu czai się u podstaw ów uraz psychiczny i każe wszelkie polityczne poczynania — i plany powstańcze Robaka, i udział w świetnej armii napoleońskiej — naznaczać tragicznym piętnem daremności, bezowocności, klęski.. Ale miała też wyróść poezja wielka z rozbudzonego na nowo poczucia siły i odrębności i posłannictwa dziejowego: bo zostało poczucie owo mimo klęski po bohaterskich walkach — i było pomimo wszelkich katastrof i nieszczęść i bólów trwałym tryumfem powstańców.

Misja dyplomatyczna Słowackiego nie przyniosła wyniku. Za to młody poeta dotarł dzięki niej poprzez Niemcy i Francję do Anglii; na wynajętym przez siebie statku, w którym przebył krótką drogę morską, mógł czuć się niby panem okrętu, niby korsarzem Byrona, a w Londynie, który go zachwycił, zetknął się z teatrem angielskim, z teatrem szekspirowskim: wielkiego aktora Keana ujrzał w roli potężnego zbrodniarza na tronie, Ryszarda III. Sądził też, że przysłużył się Polsce, bo miano wydać po angielsku broszurę jego polityczną, po francusku napisaną (której wszelki ślad jednak zaginął). Po pięciotygodniowym pobycie w Londynie z początkiem września r. 1831 osiadł w Paryżu, dla którego znacznie mniej żywił sympatii niż dla stolicy angielskiej.

Znalazł się wśród emigrantów, chociaż nie był uczestnikiem wojny. Znalazł się wśród oderwanej od kraju elity społeczeństwa, łudzącej się, że niebawem z pomocą Europy wróci do ziemi polskiej i przyniesie oswobodzenie — i że o przyszłości narodu rozstrzygnie to, co postanowią, wymyślą, wymarzą wygnańcy przekonani o swym powołaniu wodzowskim. Przeto wrzały w łonie owej inteligencji tarcia i walki — najpierw spory o to, kto winien jest klęski, potem o najbliższe plany działania, wreszcie o przyszły ustrój niepodległej Polski.

A jednocześnie poeta znalazł się w stolicy świata, w ognisku nowych myśli, w centrum literatury europejskiej. Silniej jeszcze niż w Polsce tryumfował tutaj romantyzm, świeżo (później od romantyki polskiej) rozegrawszy decydującą kampanię ze zwolennikami dawnych form. Próbą siły i manifestacją zwycięstwa było właśnie w r. 1830 pierwsze przedstawienie Hernaniego, romantycznej tragedii Wiktora Hugo. Tryumfowała młoda generacja poetów i malarzy, na czele mająca twórcę Hernaniego i malarza Delacroix, rozmiłowania w nowych środkach artystycznych, w malowniczości i w teatralności i w geście rewolucyjnym.

Bo Paryż był znowu przepojony atmosferą rewolucyjną, jakkolwiek ku mieszczańskiemu spokojowi zmierzały rządy nowego króla wyniesionego przez rewolucję w r. 1830, Ludwika Filipa. W umysłach wielu panowało przekonanie, że zaczął się na nowo tok przewrotów decydujących, zainicjowanych przez rok 1789, a tylko czasowo wstrzymanych przez reakcję czasów ponapoleońskich, przez panoszenie się ducha despotyzmu i systemu policyjnego w Europie „świętego przymierza". W tych zaś przemianach nieobojętna być miała rola Polaków: wszak gdy po klęsce ruszyli z ziemi swej na zachód drogą tułaczą, Niemcy, z entuzjazmem witający bohaterów, widzieli w nich ptaki zwiastujące burzę światową, *die Sturmvögel der Revolution.*

W samej Francji trwało wrzenie, ponawiały się rozruchy, zamachy, władała atmosfera niestałości, oczekiwania. A oczekiwano nie mniej i nie więcej jak — przemiany świata, sprowadzić mającej Królestwo Boże na ziemi.

O takiej przemianie myślał ks. Lamennais, pierwszy wyznawca idei, że religijność ma być rewolucyjna, że nie wierność wobec istniejącego ustroju obowiązuje katolików, lecz jego przekształcenie w duchu wolności i demokracji odpowiadającym Ewangelii — pierwszy apostoł hasła: „Bóg i wolność — papież i lud", przeciwstawionego tym, dla których Bóg był obrońcą tronów, hierarchii i ucisku.

O takiej przemianie myśleli saint-simoniści przeżywający wówczas okres krótkotrwały wpływu wielkiego — krótkotrwały, lecz w następstwach swych odczuć się dający przez szereg dziesięcioleci. Twórca bowiem ich ideologii, zmarły w r. 1825 Henryk Saint-Simon, podstawą poglądu na świat uczynił ideę, która miała zmienić oblicze duchowe wieku XIX i XX, ideę pracy. Właśnie w imię wartości pracy i podziału ludzkości na próżnujących i pracujących uczniowie jego żądali ustroju, w którym nie przywilej urodzenia rozstrzyga, lecz praca i zdolność, w którym władzę obejmie elita złożona z przedstawicieli nauki, sztuki i przemysłu, w którym wzmożenie produktywności pracy i wyzyskanie wszelkich bogactw ziemi powiedzie do ulepszenia losu klasy najbiedniejszej i najliczniejszej.

Prekursorzy ci socjalizmu i zarazem szermierze rosnącego znaczenia inteligencji jako arystokracji nowej niemałą rolę w nowej budowie świata wyznaczali poezji. Saint-simonista Piotr Leroux właśnie wtedy, gdy Słowacki przybył z Londynu do Paryża, ogłosił szereg artykułów o stosunku poetów do nowego społeczeństwa, twierdząc, że oni to właśnie winni wyrażać istotę epoki, że jako głos swego wieku twórca staje się wieszczem, v a t e s — i że typem wieszcza swych czasów jest Byron. Przejął się takim poglądem na posłan-

nictwo słowa poetyckiego Wiktor Hugo; nie pozostał obojętnym wobec ponętnej teorii ambitny młody autor *Ody do wolności*.

Przyświecała jego marzeniom jako cel osobisty sława. Przecież już mu zaświtała w wielkich dniach historii narodu, przecież rozgłos zdobyty hymnem do Bogarodzicy towarzyszył mu, gdy wstępował w progi salonu Adama ks. Czartoryskiego, najdostojniejszego z emigrantów, gdy zbliżał się do literatów francuskich. Więc szybko pragnął wydać swe poezje, których druk miał się zacząć w Warszawie, gdy wybuchło powstanie. Chwilowo chciał nawet sięgnąć po rozgłos w literaturze obcej, francuskiej.

Polacy byli modni w Paryżu, polska walka o niepodległość obudziła zainteresowanie Europy niemal w takim stopniu, jak niedawno walki greckie przeciw Turkom, ze śmiercią Byrona związane w pamięci wszystkich. Filhellenizm powszechny przemienił się poniekąd w polonofilstwo. A przy tym byli Polacy nowością pewną dla literackiej Europy; już w Niemczech umiał budzić zajęcie pół-Polak, pół-Niemiec, powieści piszący na tle dziejów polskich, Aleksander Bronikowski — czyż nie można się było spodziewać, że Polacy zainteresują czytelników francuskich tak samo jak Szkoci Walter Scotta, jak Indianie Coopera?

W tej myśli Słowacki z końcem r. 1831 i w styczniu r. 1832 pisze po francusku walterskotowski romans o Polsce i powstaniu listopadowym, *Króla Ladawy* (*Le Roi de Ladawa*). Pisze prozą — i ta zamiana formy poetyckiej na kształt mowy codziennej wywołuje u niego postawę psychiczną zupełnie odmienną od charakteru dotychczasowej twórczości. Zamiast poetyzowania daje próbę ujęcia realistycznego, zamiast panujących dotąd tonów smutku, melancholii — humor i dowcip, zamiast fikcyj odtwarzanie postaci, które znał i widział, na tle okolic Humania i Zofiówki oglądanych w kraju podczas wycieczki. Z powieści, która

miała w zakres tematów swoich włączyć powstanie listopadowe i która kokietować pragnęła publiczność i metodą gawędzenia z czytelnikiem, i złączeniem ukraińsko-polskiej egzotyki z odrobiną orientalizmu, i nutą filhellinizmu (Greczynkę wprowadzała jako główną postać kobiecą) — z powieści tej napisane zostały tylko pierwsze rozdziały. Ale teren, postać główna (pan Ladawy [1], kopiujący obyczaje starożytne, a posiadłości swe traktujący jako państwo oddzielne) i pewne rysy postawy psychicznej wrócą, wzniesione na poziom istotnie twórczej poezji — w Beniowskim.

Tak widoczne w próbie francuskiego romansu poddawanie się modzie literackiej, które zresztą i w byronizmie poprzedniego okresu przejawiało się wyraźnie, bynajmniej nie przeszkadzało rysowi wyodrębniania się, przeciwstawiania się otaczającemu światu. Wrażliwość chłonna i giętka nie była uległością. Wybitny krytycyzm i skłonność do pesymizmu każe Słowackiemu odwracać się od złudnych nadziei emigrantów i od wierzących w pomyślne zmiany przyszłe myślicieli francuskich. W losie emigrantów widzi ból i nędzę, Francji przepowiada mylnie powrót Burbonów, ale z przerażającym jasnowidztwem — atak potężnego wroga na Paryż: to, co prawdą się stać miało w r. 1871.

Wyraził przekonania swe i przeczucia w kunsztownych strofach wiersza pt. Paryż, wyróżniającego się plastyką w nakreśleniu zarysów architektonicznych miasta: był to jakby ustęp ze słynnego poematu podróżniczego Byrona, z Wędrówek Childe-Harolda, pamiętnika wrażeń, uczuć i poglądów twórcy. Słowacki ukazał Paryż w dwu pokrewnych treścią wierszach. Drugi pisany był po francusku, zapewne nie tylko dla sprawienia przyjemności pięknej Korze Pinard, zakochanej w poecie córce właściciela drukarni,

---

[1] Postać wzięta z życia. Zwał on się Ścibor Marchocki; z zaletami wielkimi łączył niemniejsze dziwactwa.

ale i dla spróbowania sił w wersyfikacji obcej. Okazało się przy tym, że autor lepiej władał wierszem francuskim niż prozą.

Pesymizm był też nutą zasadniczą utworu, który miał zaznaczyć, że poeta czuje się rzecznikiem dążeń rewolucyjnych zbiorowości, że spełnia zadanie, jakie poezji wyznaczali saint-simoniści. Bo jakkolwiek ich ideami społecznymi nie przejął się Słowacki (w ogóle Norwid dopiero zrozumie wartość idei pracy, gdy potężna Nie-Boska komedia Krasińskiego w karykaturę tylko zmienia rysy ujemne saint-simonizmu), przemówił do niego silnie Leroux postulatami, które stawiał poezji. Tym postulatom wcale nie odpowiadały utwory drukujące się właśnie w drukarni pana Pinarda, ojca Kory, ze Żmiją na czele, mimo że „Przypis poety" do Mindowego świadczył o przyznawaniu literaturze roli czynnej w dziejach: „Skarby imaginacji" — twierdził tu dramaturg — „wylane zostały na świat celem usposobienia ludzi do wielkich czynów i przedsięwzięć, celem silniejszego popchnięcia dążności ludów".

Otóż czego brak było jeszcze w poematach, dopełnić miał dodany do Mnicha i do Araba wiersz dedykacyjny. Egzotyczne utwory poświęcone zostały nowemu, z krajów egzotycznych przybyłemu przyjacielowi — podpułkownikowi wojsk Rzeczypospolitej Kolumbijskiej Michałowi Skibickiemu. Dedykacja przybrała formę listu poetyckiego, a jak Oda do wolności szła torem klasycyzmu Ody Mickiewicza, tak i list poetycki zrósł się widocznie w poczuciu autora z pseudoklasycyzmem i miał stylowe piętno epistoły wierszowanej Trembeckiego czy Mickiewiczowskiej do Lelewela lub do doktora Siemaszki. Ale nie zwracały się ku formom przebrzmiałym jego idee. Potępiając i na zagładę skazując europejski układ stosunków, widząc w nim strupieszałość starego świata, wzywał do rewolucji w imię wolności, do zemsty na „królów tronach". I uprzedzając kon-

cepcje polityczne Michała Czajkowskiego i Mickiewicza z szóstego dziesięciolecia wieku, z czasów wojny krymskiej, zapowiadał, że ruinę może przyniesie despotyzmowi (oczywiście carskiemu) — Wschód muzułmański:

Czekaj! może muezin z szczytów minaretu
Ogłosi pacierz zemsty, wśród murów Stambułu.
Czekaj! może z dzikiego w Kaukazie aułu
Ujrzymy błyskawicę...

To zapewne miało czytelnikowi zasugerować myśl, że orientalizm Mnicha i Araba u podstaw mieści rewolucyjny protest przeciw kulturze europejskiej i przeciw ciążącej nad Europą reakcji...
Jeśli jednak wobec utworów dawniejszych wiersz do Skibickiego stanowił nieoczekiwane zupełnie przestylizowanie polityczne, to zgadzał się z nową postawą psychiczną poety i z pisaną właśnie wtedy, w pierwszych miesiącach r. 1832, powieścią poetycką, której tytuł sam miał wymowę jasną: Lambro, powstańca grecki.

Pozornie — utwór był kontynuacją twórczości dotychczasowej i jej atmosfery literackiej; o tyle chyba wskazywał zmianę kierunku, że dotąd nad byronizmem górę brał walterskotyzm i on określał typ ogólny tematyki i techniki epickiej w Bieleckim i Żmii oraz wybór momentu dziejowego w Marii Stuart, gdy Byron przypominał się tylko fizjonomią Jana Bieleckiego, hetmana Kozaczyzny i Botwela — teraz zaś walterskotyzm zniknął; bohater był typowym, posępnym zbrodniarzem, skłóconym z resztą świata samotnikiem i na domiar wszystkiego korsarzem, jak właśnie korsarz Byrona. Nawet podział na dwie pieśni, literaturze polskiej znany dzięki Malczewskiemu, odpowiadał niektórym poematom Byrona w przeciwieństwie do Skotowskiej liczby sześciu pieśni, przyjętej w Wallenrodzie

i w Żmii. Trwał nadal egzotyzm, trwało poszukiwanie motywów niezwykłych akcji; widoczne ono w poemacie, którego tematem głównym jest na pół przypadkowa, na pół samobójcza śmierć greckiego powstańca, w rozpaczy klęski zmienionego w korsarza. Lambro przeboleć nie może ani nieszczęść ojczyzny ujarzmionej, ani własnej słabości, która nie pozwoliła mu przynajmniej skonać bohatersko, „gdy inni skonali". Dręczy się, daremnie szuka osłody i zapomnienia w narkotykach, w opium trującym, ale darzącym za to cudownymi wizjami; przekonany jest, że powinien zdobyć się na jakiś wielki czyn, na jakąś wielką myśl, któraby przynajmniej drogę zemsty wskazała zgnębionemu narodowi. Zdobywa się tylko na efekt teatralny. W sposób pomysłowy i efektowny podpala okręt turecki, na którego maszcie zawisł jako męczennik — poeta narodowy, młody Ryga, co hymnem swym do boju wzywał powstańców greckich. A gdy męka jego myśli, podniecona tą śmiercią wieszcza, nie znajduje spokoju nawet w halucynacjach wywołanych trucizną oszałamiającą, żąda więcej narkotyku — i nadmierna ilość kropel nalanych drżącą ręką przebranej kochanki truje korsarza, który wprzód jeszcze na pół nieprzytomnie sztyletem przebija rzekomego pazia i zapóźno poznaje z rozpaczą, że stał się mordercą ukochanej.
Kontynuacją dawniejszych intencyj artystycznych wydaje się dalsze doskonalenie techniki, obrazowania, wersyfikacji, języka. Kompozycja osiąga zwartość niezwykłą, bo w pieśń śpiewaka (niby odmianę pieśni i powieści Wajdeloty) i w obraz godzin przedśmiertnych bohatera zamknął poeta całość, a ukazał w niej tragedię narodu i tragedię Lambra. Wierszem o rymowaniu urozmaiconym i giętkością rytmu popisywał się nadal, jedenastozgłoskowiec, zasadniczy wiersz swej epiki, wydłużając chwilowo w trzynastozgłoskowe rytmy dla oddania ciężkiego, dusznego, gniotącego nastroju, lub w hymnie Anioła zarazy, co jawi się wśród

halucynacyj korsarza, grupując szeregi wierszy coraz krótszych, jak to w jednym z wirtuozowskich utworów czynił wtedy Wiktor Hugo. Język, coraz doskonalszy w utworach poprzedzających, dochodził do wydobywania muzyki czarującej ze słowa:

Falo błękitna, kołysz łódkę Greka.
. . . .
W Archipelagu zanieś go ostrowy.
Tam góry chmurą owiane błękitną,
Na górach kolumn potrzaskane głowy;
Nad niemi wiecznie kwitnie łaur różowy,
Pomarańczowe drzewa wiecznie kwitną.

Trwał dawny świat poetycki, wzbogacony dzięki temu, że nową sferą przyrody romantycznej stało się dla poety i ożyło naprawdę i przemówiło głosem fal swoich — morze. Trwała znana ze Żmii poezja malarska blasków, przechodzących tu w fantastykę wizyjną:

Stanął... i nagle tysiące błyskawic
Wieńcem ognistym mignęły dokoła.
Rzekłbyś, że tysiąc zamachniętych prawic,
Wiało tysiącznym mieczem archanioła.
Pogasły, w błękit stopiły się ciemny,
Tak przeźroczysty — głęboki — tajemny,
Jak nieskończoność... i słychać szum morza.
Wykwitał mglisty obraz sennych czarów;
Potem z ciemnego błękitu przestworza,
I gmach z tysiącznych złożony filarów,
Lekką jasnością w powietrzu skreślony
Od stóp korsarza w dwie się rozbiegł strony
Po całem niebie. A jedna pólowa
Uwiana była z promieni księżyca,
Jasna i blada jak noc księżycowa,
Cała w przezroczu błękitnawo szklista;
A druga strona posępna, ognista,
Jak piekło.

4*

Ale ów kunszt poetycki rozsnuty w dziejach bohatera niesympatycznego, pozującego, odpychającego swą nienormalnością — był czymś zupełnie innym niż w chłodnym fajerwerku Żmii. Szedł na usługi kształtowania zagadnień żywotnych, palących. Po troskach nawskroś literackich zrodził się, zapłodniony bólem, poemat narodowy i poemat przejść osobistych.

Był to — jak tytuł zaznaczał — poemat o powstaniu. Maskę przejrzystą dawała rzekoma obcość tematu: walka Grecji o wyzwolenie. Zresztą dla całej Europy ówczesnej boje greckie zmieniały się w ogólnoludzki symbol bojowania o wolność. Ukazując dalekie pozornie wypadki Słowacki sąd czynił nad wojną roku 1830 i 1831, nad pokonanym w niej narodem polskim. Nie apoteozował go, jak jednocześnie czynił Mickiewicz. Źródło klęski widział w społeczeństwie, klątwę upatrywał w cechującej je połowiczności: w tym, że niektórzy tylko służą sprawie narodowej, nie ogół — w tym, że zdobywszy się na czyn nie umieją konsekwentnie iść do kresu, uznać istnienie dwu jedynie możliwości: zwycięstwa lub zgonu.

Sąd czynił wszakże przede wszystkim nad sobą.

Gdy pierwszą część opowiadania zmienił w „Powieść Greka", w pieśń pazia-śpiewaka o Lambrze, na początku kazał mu o niej powiedzieć, że „miłość ją kraju i rozpacz uprzędły". Trzy były źródła tej rozpaczy: tęsknota za krajem, nieszczęścia ojczyzny i wyrzuty sumienia.

„Zdawało mi się, że uciekam" — wyznawał poeta w liście zaraz po wyjeździe. W lipcu twierdził, że „nie jest godzien, aby kto o nim pamiętał i jeszcze go kochał". Zazdrościł zaginionemu w powstaniu wujowi, Janowi Januszewskiemu. Po latach powie w Rozmowie z Makryną Mieczysławską: „Godności [1] nie mam, od męki uciekłem".

[1] Idzie tu o godność wojskową, o stopień służbowy, ale zarazem wyzyskana zostaje dwuznaczność tego słowa.

Toteż w duszy Lambra brzmią nie milknące, nie dające się zagłuszyć słowa oskarżenia:

Czemuś nie skonał, gdy wszyscy skonali?

Jak sposób ujęcia problematu narodowego podsunęła ówczesna atmosfera literacka, przesiąknięta jeszcze filhellenizmem byronowskim, tak i problemat osobisty ukształtowany został na podstawie gotowych już sformułowań literackich. Znowu byronizm dał koncepcję psychiki skłóconej ze światem, a inne koncepcje romantyki (zwłaszcza Réné Chateaubrianda) wskazały rys szczególnie znamienny chorobliwości duchowej: zmęczenie przedwczesne życiem, nudę. Ale o spojrzeniu na stosunek jednostki wybitnej do narodu zadecydował Konrad Wallenrod.

Poemat, który przed r. 1830 zwiastował przyszłe drogi poezji polskiej jako wyróść mającej z tragicznego patriotyzmu niewoli, stał się Słowackiemu drogowskazem w momencie przełomu, w chwili uświadomienia sobie, że i epoka, i przeżycie własne innych wymaga strun niż te, co brzmią w Marii Stuart czy w Żmii. Drogowskaz to literacki, ale nowe jego zrozumienie świadczy, że twórczość przestała być dla młodego autora tylko „literaturą", że stała się wyrazem najistotniejszych spraw życia.

Niemal jednocześnie, w tymże r. 1832, dla jednego jeszcze twórcy Wallenrod urósł w pobudkę i drogowskaz — dla szamocącego się w stolicy cara autora Nie-Boskiej komedii. Irydion, w lat kilka dopiero później wykończony i wydany, lecz poczęty w r. 1832, był na równi z Lambrem tragedią wallenrodowego przeżycia. Trojakim rozwiązaniem problematu wypowiedziały się znamiennie trzy odmienne indywidualności, trzy odmienne postawy wobec świata.

Poczucie odpowiedzialności za losy narodu, której świadoma jest jednostka wielkiej miary, stanowi podłoże duchowe

poematu o tragicznym władcy Zakonu Krzyżackiego. Gdy naród cały w nienormalnym położeniu, pod grozą zagłady, nie może zdobyć się na czyn konieczny — obowiązek czynu spada na człowieka wyjątkowego. On ma zastąpić naród. Wymaga to drogi wyjątkowej. Tragedia w tym, iż musi ona być nieetyczna.

Mickiewicz, mający potęgę woli, żar energii czynnej, daje tej tragedii prostolinijność właściwą ludziom, u których panuje postanowienie bezwzględne. Czyn musi być wykonany, to dla niego niewątpliwe, i niewątpliwe też, że jednostka wybrana jest do działania zdolna. Więc dokona czynu Wallenrod — i tylko sam się złamie, tylko jako osobistość padnie ofiarą losu, który najszlachetniejszego z ludzi powiódł na tor straszliwy fałszu i zbrodni. Krasiński, myśliciel, kieruje wzrok przede wszystkim na prawa ogólne władające czynami. Irydion, zdolny do czynu i przygotowujący go znakomicie, celu nie osiągnie: stoi mu na przeszkodzie prawo dziejowe unicestwiające czyn dlatego, że był przedwczesny, i prawo moralne, unicestwiające go dlatego, że był sprzeczny z etyką. Psycholog i marzyciel Słowacki spojrzenie krytyczne zwraca w głąb jednostki działającej. Stwierdza, że skutkiem swej organizacji psychicznej — niezdolna jest ona do czynu. Lambra stać tylko na marzenie i na pozę i na sztuczne podniecanie marzeń. Z marzeń tych nie prowadzi droga do urzeczywistnienia. To tragizm Lambra. To — stwierdzał analizujący siebie poeta — jego własny tragizm. Usprawiedliwiał się w ten sposób on, co nie wziął czynnego udziału w walce i nie skonał, gdy inni skonali — i zarazem się oskarżał.

Tłumaczył, co go oddzieliło od zespołu bohaterów. Ale jednocześnie brak solidarności wyjaśniał — inną solidarnością: był reprezentantem ogólnoludzkiej niezdolności do czynu, był człowiekiem swego pokolenia, swego wieku.

„Lambro“ — pisał niebawem w r. 1833 w przedmowie —

„jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań".

I na tym wyznawca teorii, którą w sprawie stosunku twórcy do zbiorowości głosił Leroux, oparł dumne wyznaczenie sobie samemu stanowiska na mapie literackiej świata, wśród poetów, którzy już nie służą, jak niegdyś, królom i dworom, lecz są „minstrelami narodów... śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią, i przy śmiertelnym łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie".

„Dant pisał o piekle, kiedy ludzie w piekło wierzyli, Wolter zgadzał się z wiekiem materializmu, Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek dziewiętnasty: ci trzej ludzie wyobrażali epoki, w których żyli, oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy.

.....Wyżej nad nich wzniósł się Szekspir, bo on nie własne serce, nie myśli swego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzą do Boskiej podobną. Na niższym szczeblu stoją poeci ściśle krajowymi zamknięci obrębami, jak Goethe, Kalderon, Walter Scott, stoją jednak wysoko i mocno, bo ich podstawami są narody."

Trudno wątpić, że hierarchię tę autor układa z myślą o sobie — że za ideał uważa, by stać się Szekspirem polskim, a na razie sięga po stanowisko polskiego Byrona. I jakkolwiek ostatnimi słowami przedmowy oświadcza rodakom, „że się dobija o jedno z niższych miejsc we wspomnieniach szczęśliwej kiedyś przyszłości" — naprawdę marzy już o miejscu najwyższym, a „na niższym szczeblu", choć „wysoko i mocno", stawia jako „ściśle krajowymi zamkniętego obrębami" — Mickiewicza.

Przedmowa napisana została w rok po stworzeniu L a m b r a, który był owocem miesięcy wiosennych r. 1832, i wyraźne jej zwrócenie przeciw Mickiewiczowi wynikło z doznań związanych z miesiącami następnymi. Ale ambicja sięgania po

stanowisko poety wieku towarzyszyła niewątpliwie kształtowaniu powieści o „powstańcy greckim". Przecież Słowacki wyznawał otwarcie w liście do matki marzenia swe, choć je krytycznie osądzał jako „głupie": „Czy uwierzycie, że dowiedziawszy się o śmierci Goetego [1], pomyślałem sobie, iż Bóg go wziął z tego świata, aby dla mnie, wydającego poezje, miejsce zrobił na świecie..." Dążenie to ambitne musiało sprawić, że w Mickiewiczu widział rywala. To też coś jakby chęć pomniejszenia poprzednika tkwi w przypisie do Mindowego, którego właśnie wtedy przerobił, kilka scen dodając i uwagi objaśniające na końcu. Był w nich i ukłon pod adresem wielkiego poety, i — ukłucie. Słowacki zaznaczał, że w słowach Mindowego zestawiającego ubóstwo swe z bogactwem Zakonu naśladował „mowę Litawora w ślicznej Grażynie" i że „bez upokorzenia dług myśli względem największego z naszych poetów zaciąga". Ale służył ten ukłon wprowadzeniu dalszej uwagi, że podobnie też Mickiewicz w Wallenrodzie naśladował Szpiega Coopera i poematy Byrona.

Sądził poeta, że dwa tomy poezyj, które w kwietniu r. 1832 ukazały się na półkach księgarskich [2], wysuną go na czoło literatury emigracyjnej i wogóle literatury polskiej. Nie zdawał sobie jeszcze sprawy, że wyszły w chwili nieodpowiedniej, że czytelnika sympatyzującego z romantyzmem, z byronizmem, z Walter Scottem mogły były zająć żywo w r. 1830, wtedy, gdy część ich oddawał do cenzury w zamiarze ogłoszenia — że po r. 1831 niosły tony przebrzmiałe, obce dla tułactwa. Pierwszy tom obdarzał czytelników powieściami poetyckimi: Żmiją, Bieleckim, Hugonem,

[1] Goethe umarł d. 22 marca 1832 r.

[2] D. 12 kwietnia pisał matce: „Mam poezje moje, i pierwszy dzień ich wyjścia był dla mnie źródłem nieskończonych przyjemności". Przypadek zrządził, że dzień, w którym pisał te słowa, był właśnie dniem św. Juliusza.

Mnichem i Arabem (z wierszem dedykacyjnym Do Michała Rola Skibickiego, mającym dać tomowi zabarwienie polityczne, aktualne), drugi „poezjami dramatycznymi“: Mindowem i Marią Stuart. Sam poeta w lat kilka potem oceni ów debiut z ostrą bezwzględnością: „Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy. Imaginacja moja młoda, jak motyl, wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał. Pokazałem się jako artysta ludziom, którzy bynajmniej o artystostwie nie myśleli, ważną i okropną tragedią rzeczywistą zajęci“ [1].

Na razie jednak, po pierwszych powodzeniach, które spotkały Słowackiego na zebraniach towarzyskich w Paryżu, brak oddźwięku był przykrym rozczarowaniem. Nie zrażony nim, zamierzał dalej „ciągłym szturmem dzieł zdobywać sławę“ [2]. Tym bardziej nie był dla niego faktem pożądanym przyjazd Mickiewicza. Na Parnasie emigracyjnym znalazł się władca niewątpliwy i w cień musiał usunąć autora świeżo wydanych tomików. O tych zaś tomikach sąd wydał wbijający się w pamięć ogólną przez wyrazistość i — trafność. Uznał poezje te za kościół pięknej architektury, w którym nie ma Boga.

Początkowo Słowacki nie odczuł zabójczości sądu o bezideowej pustce wewnętrznej — może zresztą udawał i przed rodziną, i przed sobą, że mu się nawet podoba; „Powiedział, że moja poezja jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiany jak wzniosły kościół, ale w kościele Boga nie ma. Prawda, że śliczne i poetyckie zdanie? podobne do jego sonetu pod tytułem Rezygnacja“ [3].

---

[1] Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. (por. w książce niniejszej str. 131—132).

[2] List do matki z d. 31 lipca 1832.

[3] Sonet ów kończy się trójwierszem:

I serce ma podobne do dawnej świątyni,
Spustoszałej niepogód i czasów koleją,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją,

Tymczasem przyszedł cios gorszy. Przez wydanie *Dziadów części trzeciej* i *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa* Mickiewicz wzniósł się na szczyt poezji narodowej. A ta część trzecia *Dziadów*, której piękno i potęgę Słowacki, subtelny, bystry znawca sztuki, niewątpliwie jaśniej widział niż ktokolwiek ze współczesnych — piętnowała jego ojczyma. Mickiewicz wprawdzie liczył się nieco z uczuciami czy to młodego poety, czy jego matki, w której sztambuch wpisał niegdyś wiersz pożegnalny, i Doktora wprowadził bezimiennie, gdy innym wrogom młodzieży patriotycznej, Nowosilcowowi, Pelikanowi, Botwince, nadał ich nazwiska prawdziwe; ale dla każdego, kto znał stosunki wileńskie, zabity uderzeniem pioruna zausznik Senatora łatwy był do poznania. Nazwisko, które nosiła matka Słowackiego, okryte zostało hańbą. Dotkliwość oskarżenia była tym boleśniejsza, że syn pani Salomei nie uważał go, jak się zdaje, za niesłuszne; nigdy nie wspominał, jakoby *Dziady* skrzywdziły ojczyma, oburzał się tylko na skrzywdzenie matki.

Pozostanie wśród emigracji wielbiącej Mickiewicza odczuł jako niemożliwe. Z sytuacji dręczącej po raz drugi ratował się metodą ludzi słabych i nerwowych — ucieczką. Wyjechał do Szwajcarii, do Genewy.

Niezależność materialna dawała mu swobodę ruchów. Euzebiusz Słowacki pozostawił mu kapitał; procenty, które matka przysyłała i które syn, delikatnością uczuć wiedziony, uważał niby za upominek z jej strony, nie za wypłatę należności — wystarczały mu na utrzymanie.

Opuszczając Paryż porzucił ostatecznie plany zdobycia rozgłosu w literaturze francuskiej; myślał o nich raz jeszcze po zaniechaniu *Króla Ladawy* i dla którejś ze scen paryskich pisał krwawy dramat w rodzaju teatru romantyków francuskich, o pięknej i nieszczęśliwej ojcobójczyni z XVI w. Beatrix Cenci. Za to sławę poety polskiego pragnął w pełni

zdobyć trzecim tomem, do którego materiał zebrał już w r. 1832. Oprócz L a m b r a i wiersza o Paryżu miał dwa nowe utwory. Obydwa należały do kręgu zagadnień i uczuć, z których czerpał soki żywotne L a m b r o: jeden był utworem narodowym, patriotycznym, drugi osobistym, wyrosłym z autoanalizy. Obydwa jednak oddaliły się od metody poetyckiej poprzedniego dzieła, obydwa odrzucały maskę literacką i przemawiały bezpośrednio, otwarcie, przemawiały do serc głosem serca.

Pierwszy poświęcony był pamięci bohatera-powstańca, a pisany pod wrażeniem śmierci Jana Januszewskiego; ale więcej jeszcze marzeń i pragnień i tęsknot własnych weń przeszło niż myśli serdecznych o wuju. Spotężniały patriotyzm przekształcił wymarzoną krainę poetycką. Nadal Słowackiemu jako ideał w snach się malował żywot fantastyczny, rycerski, awanturniczy, słońcem Wschodu ozłocony — ale żądał teraz, by uwieńczyło go bohaterstwo w służbie ojczyzny. A taki właśnie — egzotyczny i orientalny, i byroński, i bohaterski, i polski, i tragiczny, i tłem stepów ukraińskich upoetyczniony, i pełen sławy, i bezowocnością trudu bolesny a bliski pesymiście — był żywot człowieka o baśniowych prawdziwie kolejach, tego, co pierwowzorem stał się Mickiewiczowego F a r y s a — emira Wacława Rzewuskiego. Wcielił on sny romantyczne w życie. Żył jako bohater wschodni i jako znany w Europie badacz Wschodu — zginął w wojnie za wolność Polski. Słowacki, co uczynił go jedną z postaci K r ó l a L a d a w y, śpiewnymi strofami D u m y o W a c ł a w i e R z e w u s k i m — raz jeszcze stosując śpiewną rytmiczność w stylu Zaleskiego i Ż m i i i tworząc arcydzieło muzyki słownej — zaklął w melodię tęskną żywot jego farysowy i dramat miłosny, i powrót na stepy ukochane, wonią rodzimą upajające — i śmierć mroczną, tragiczną.
Drugi utwór, z końcem roku 1832 kształtowany, nie melodią

strof czarował, lecz przenikającą go melodią wewnętrzną wspomnień osobistych — poemat o sobie, chociaż o sobie zobiektywizowanym, ukazanym jako nie nazwana po imieniu osoba trzecia.

W Lambrze pomimo stylizacji na modłę posępnych i zbrodniczych samotników Byrona zawarł analizę duszy własnej — marzycielskiej, snom gorączkowym oddanej, chorobliwej, niezdolnej do czynu. Nie poprzestawał na tej analizie: szukał źródła psychiki swojej i — znalazł je w dzieciństwie nienormalnym i w wypaczającej życie miłości daremnej. Wgłębiał się myślą w przeszłość. W Dreźnie jeszcze pisać zaczął pamiętnik lat minionych. Wrócił do niego w lipcu r. 1832, a biografia własna od razu nabierała barw poetyckiego odtwarzania. Rozkoszował się powrotem do dawnego życia, do miejsc rodzinnych, kochanych — rozkoszował się wspomnieniami pomimo ich bolesności, mimo że były pamięcią o zawodzie miłosnym, o przyjacielu-samobójcy. Skłonny do roztkliwiania się nad sobą, pieścił się odległymi przeżyciami, patrzył na siebie jako na dziecko smutne a wyjątkowe — i gdy z tworzywa ożywionego w pamiętniku wykwitnęła Godzina myśli, mienił siebie i przyjaciela dziećmi, jakkolwiek lata młodzieńcze ożyły głównie w poemacie.

W Lambrze skreślił typ całego pokolenia, uważając go również za portret własny. Teraz ukazywał wizerunek osoby swojej — ale łącząc go w portret dwoisty z obrazem przyjaciela, tworzył studium o psychice romantycznej, o romantycznej postawie wobec świata.

Uznał ją za nienormalną pomimo jej piękna, pomimo jej uroku. Tę nienormalność widział nade wszystko w odwróceniu się od teraźniejszości, którą żyje normalne dziecko i normalny młody człowiek. Romantyk (a romantykami są do głębin duszy obaj smutni chłopcy z Godziny myśli) żyje przeszłością i przyszłością, wspomnieniem i marzeniem. Jeśli

zaś wrażenie bezpośrednie ma go zaspokoić, musi ono być niezwykłe, dostosowane do wysubtelnionej, wyrafinowanej wrażliwości:

Wiosną — wśród szmeru nauk, myśleniem słuchali
Szmeru rosnących kwiatów.

. . . .
Potem, gdy w wiosennego powietrza błękicie,
W balsamy się rozlała czarna lasów sosna,
Znudzeni wonią kwiatów zmięszaną, stokrotną,
Wynaleźli woń tęskną — dziką i ulotną;
Była to woń wierzbami opłakanej wody.

. . . .
Potem jesienią — dzieci wyobraźnia chora,
Wypalona, igrała z żółtym liściem lasów,
Smutna, jak w starcach pamięć przeminionych czasów.

Nie ma bezpośredniego, naiwnego, świeżego stosunku do życia; dystans jakiś wszystko oddala i wysubtelnia i osmętnia, a duszę przepełnia ciągłe odczucie braku. Nie wystarcza jej sięganie w dał rzeczy minionych i przeczuwanych. Sięgać pragnie w zaświaty. I znowu nie zaspokaja jej tradycyjna, pozytywna wiara religijna; wstępuje na tory mistyki.
Czynią to „dzieci" marzące na podstawie fantazyj wizjonera szwedzkiego Swedenborga, na podstawie książek. Bo w przedwczesnym swoim rozwoju „marzeniem księgi rozumieli ciemne, nie rozumiejąc myślą." Znowu rys typowy romantyki: nadmierna rola przeżycia literackiego, spojrzenie na świat przez pryzmat wchłoniętej książki.
Chorobliwość uwydatnia poeta w obu wizerunkach duchowych; u młodszego, u „dziecka z czarnymi oczyma" ma ona za tło chorobę fizyczną, u błękitnookiego starszego jest głównie psychiczna, do granic obłędu dochodząca.
Różne są pomimo tylu rysów wspólnych ich postawy duchowe — dwie typowe postawy romantyczne. Jedna zmierza do przekształcenia życia na modłę marzeń, druga jest ucieczką

od życia w sfery wymarzone. Wcieleniem wystarczającym jest dla niej — kształt artystyczny. I tym się ratuje, tym się — leczy.

Słowacki pojmuje twórczość poetycką jako siłę leczącą, uprzedzając teorię, która rozwinie się dopiero w wieku XX [1]. Z pary przyjaciół ten, któremu brak wyobraźni kształtującej, dochodzi do istotnej choroby umysłowej i do samobójstwa; drugi mocą wyobraźni unieszkodliwia chorobliwość i czyni z niej tworzywo dla dzieł sztuki.

Świat fantazji, w którym czuje się władcą, sprawia, że traci nad nim władzę rzeczywistość. A zarazem wszelkie uczucia negatywne, wynikłe z zawodów doznanych, z miłości daremnej, ujście całkowite znajdują w sferze fikcyj i nie odbijają się na stosunku realnym względem ludzi:

Ludzie w nim mieli druha, w myślach świat miał wroga.
On, w głębi ducha słysząc krzyk szczęścia daremny,
Mścił się, i gmach budował niedowiarstwem ciemny.

To odpowiedź na sąd Mickiewicza, wyjaśnienie, czemu stawia kościół poezji — bez Boga.

Ale owa lecząca siła fantazji łączy się z jednostronnością rozwoju. Wyobraźnia żyje kosztem życia uczuć prawdziwych:

Wszystkie czucia skarby
Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie.

Dzieje te duchowe spokojnym, niemal klasycznym trzynastozgłoskowcem ukazane zostały w jakiejś dali, w przyciszeniu jakimś i półmroku: mówi o nich opowieść niesłychanie zwarta, w treść przeżytą, odczutą, przemyślaną bogata, o przedziwnej jednolitości kolorytu.

---

[1] Teoria ta należy do systemu psychologicznego stworzonego przez Zygmunta Freuda.

Zdobył się Słowacki na ton własny.
Nie przypadkowe to zaś i nie obojętne, że ton całkowicie własny wydobył po raz pierwszy — w poemacie o sobie.

III

ZNALEZIENIE TONU WŁASNEGO. PRZENIKNIĘCIE nim całej jednolitej koncepcji, nie tylko (jak w Bieleckim, w Marii Stuart, w Żmii, w Lambrze) pewnych momentów artystycznej ekspresji, nie niosło z sobą oderwania się od kręgu tworów literackich jako sfery pobudzającej i zasilającej. Podobny tym miłośnikom natury z w. XVIII i jeszcze nawet z XIX w., co czarowi przyrody najbardziej ulegali — w ogrodach. Słowacki nie przestaje objawów życia odczuwać ze szczególną intensywnością — w ogrodzie poezji światowej. Może i Godzina myśli nie skrystalizowałaby się w szereg zamkniętych scen-obrazów, gdyby w takie przesuwanie się scen różnych widzenia nie był ujął tragedii dwojga ludzi Sen Byrona.
Przy tym rzeczą nie mniej istotną od wnikliwego ukazania psychiki wyjątkowej pozostało szukanie formy artystycznej, przejście do nowego typu epiki na pół lirycznej. Nie idzie o same wspomnienia; idzie o poemat wspomnień jako kształt odrębny sztuki.
Słowacki bowiem przeżywa wszystko artystycznie, literacko. U Mickiewicza rozwój osobistości niekiedy hamuje rozwijanie się artysty — i oddzieli się od dróg artyzmu w stadiach końcowych. U Słowackiego obie linie rozwoju są nierozdzielne. Myśli on intensywnie tylko poematami. Gdy dać pragnie sobie i społeczeństwu po raz pierwszy odpowiedź pełną na pytania dręczące, sięgające dróg istotnych życia indywidualnego i zbiorowego — daje zarazem odpowiedź poematem na poemat.

Kordian, zamykający ostatecznie i syntetyzujący twórczość młodzieńczą, jest repliką na Dziadów część trzecią. Przeciwstawił się Słowacki twórcy Dziadów i Ksiąg narodu i pielgrzymstwa wydając tom trzeci swych Poezyj. Zamieścił w nim Lambra i Poezje ulotne w czasie rewolucji i po jej upadku pisane, mianowicie Hymn, Kulik, Pieśń Legionu Litewskiego, Dumę o Wacławie Rzewuskim i Paryż (ze świadczącym o autokrytycyzmie pominięciem słabej Ody do wolności); jako melodyjne a ściszone akordy końcowe dodał najbliższą sercu swemu Godzinę myśli. Poprzedził te utwory wstępem, pod którym wydrukował datę dokładną: „Pisałem w Genewie, dnia 17 kwietnia 1833 roku". Wstęp konstruujący hierarchię wielkości poetyckiej podejmował niejako rękawicę rzuconą w sądzie Mickiewicza o „kościele bez Boga". Tak, w tym uznawał poeta zasadniczą różnicę między twórczością swoją a nowym kierunkiem wodza romantyki polskiej, wznoszącego teraz sztandar wiary, sztandar katolicyzmu. Z tej właśnie różnicy chciał wydobyć prawo swe do wyższego miejsca w hierarchii; obrazem wieku jest zbudowany przez niego „gmach niedowiarstwem ciemny", o którym mówi Godzina myśli, nie szkoła religijna Mickiewicza. W dodatku, przenosząc na twórcę Wallenroda rys ulegania atmosferze literackiej, który cechował twórcę Lambra, wysuwa z lekka zarzut, że katolicyzm ów to echo Lamennaisgo lub nawróconego przywódcy romantyki niemieckiej Fryderyka Schlegla:
„Szanuję szkołę religijną, ową wieczerzę Pańską polskich poetów, do której zasiedli w Paryżu [1] — sądzę bowiem, że

[1] Cénacle (Wieczerzą Pańską) zwano zespół francuskich poetów i malarzy romantycznych; tym bardziej nasuwało się określenie takie grupy Mickiewiczowskiej.

wypływa z przekonania, że nie jest sztucznie natchniętą słowami Frederyka[1] Schległa, który w katolickiej religii źródło jedyne poezji upatruje. Oddaliłem się wszelako od idących tą drogą poetów; nie wierzę bowiem, aby szkoła Dela - Menistów[2] i natchnięta przez nią poezja była obrazem wieku."

Lambra jednak wysuwając jako wizerunek epoki przeciwko Mickiewiczowi, nie mógł się łudzić, by zrównoważył nim ogrom poezji Dziadów nowych. To też pisząc przedmowę już pracował nad dziełem przerastającym dotychczasowe jego poematy. Ale napisał je w całości dopiero w jesieni, w porze roku szczególnie sprzyjającej jego natchnieniu poetyckiemu. „Bóg" — pisał matce 30 listopada r. 1833 ten budowniczy gmachu „niedowiarstwem ciemnego" — „rozwinął w myśli mojej wielkie dzieło. Część pierwszą za kilka dni posyłam do druku... Czuję jakąś pociechę myśląc, że moja młodość nie jest zupełnie stracona dla dobra ojczyzny mojej; przynajmniej tak sobie powiadam i słodzę tem wszystko".

„Część pierwsza trylogii", która tytułem Kordian od razu budzi przypomnienie Konrada Mickiewiczowskiego, kształtowana była dla czytelników w świeżej pamięci mających Dziady i prześcignąć je usiłowała jako aktualny dramat narodowy, jako dramat psychologiczny, jako dramat romantyczny.

Dziadów część trzecia ze śmiałością niebywałą sięgnęła do żywej historii dni nieledwie minionych, chwytała na gorąco fakty i ludzi, wymieniała znane, aktualnością brzmiące nazwiska. Kordian czynił to z szerszym jeszcze zasięgiem, z większym rozmachem, z otwarciem jeszcze aktualniejszej a znacznie rozleglejszej perspektywy dziejowej:

---

[1] Według brzmienia francuskiego Frédéric

[2] Tj. zwolenników ks. de Lamennais (de la Mennais).

nie Nowosilcowa ukazywał, lecz cara i Konstantego, nie studentów wileńskich, lecz belwederczyków, nie proces filarecki, lecz wiodący ku powstaniu listopadowemu spisek przeciw Mikołajowi.

Dziady były historią przemian duchowych jednostki wyjątkowej, co z walki przegranej o szczęście osobiste poprzez drogę samobójstwa przechodzi do walki o dobro najwyższe narodu. Jak Gustavus obiit i Natus est Conradus, ukazać ma dramat nowy o wiele dokładniej, krok za krokiem odsłaniając wnętrze psychiczne bohatera.

W akcie I — dramat Gustawowej, wyniszczającej miłości. Ale gdy Gustaw załamuje się psychicznie tylko skutkiem zawodu miłosnego, u Kordiana jest to jedynie ostateczne umocnienie sił destrukcyjnych jego duszy. Przedwcześnie dojrzały, przedwcześnie z myślą o śmierci zżyty piętnastoletni chłopiec dręczy się niepokojem pragnień, z których żadne dojść nie może do postanowienia, niepokojem bezkierunkowym, pozornie bezzasadnym. Uzasadniony jest ów niepokój organizacją psychiczną wrażliwą, bogatą, a jednak cierpiącą w poczuciu niepełności i braku, w daremnym szukaniu oparcia, w nadmiarze możliwości, w bezowocnym pożądaniu myśli wielkiej, kierującej, celu wielkiego, wartości wielkiej, niewzruszonej.

Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiędłych liści;
Ilekroć wiatr silniejszy wionie, zrywa tłumy.
Celem uczuć, zwiędnienie; głosem uczuć, szumy
Bez harmonii wyrazów... Niech grom we mnie wali!
Niech w tłumie myśli jaką myśl wielką zapali...
Boże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,
Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj...

Nie sama miłość nieszczęśliwa, lecz raczej ów „jaskółczy niepokój" ucieczki szuka — w zamachu samobójczym.

Żyje mimo to nadal w akcie II, jak według Dziadów części trzeciej żyje samobójca Gustaw. Z piętnem

rany, którą „sam sobie zadał", szuka nadal miłości — już nie w kręgu marzeń, lecz w wielkich przestrzeniach rzeczywistego świata. Niepokój romantyczny gna go w kraje obce. Ale największa ze stolic Europy, Londyn, przekonywa go o marności stosunków panujących, a to, czym świat najłatwiej umie darzyć, rozkosz zmysłowa miłości, pomimo czarującego tła włoskiego darzy jedynie rozczarowaniem i bankructwem. Przeto zwraca z kolei poszukiwania do świata idei najwyższych, oparcie chce znaleźć w stolicy Bożej na ziemi, w Rzymie papieskim. Ale najwyższym reprezentantem idei religijnej jest w tej chwili Grzegorz XVI, autor bolesnej dla Polaków i krzywdzącej bulli, co potępiła walkę roku 1830 i 1831, więc darmo tu Polakowi szukać Boga... Znajduje Go jednak gdzie indziej. Gdy na szczycie Mont-Blanc przeżywa chwilę najwyższych wzlotów ducha, dla których teatralność jego żąda tła cudownego Alp i niebios, nie ścian więziennych, wystarczających Improwizacji Konrada — gdy czuje, że ożył „w powietrza błękicie" — wtedy objawia mu się bliskość Boga i wtedy też objawia mu się idea patriotyczna, której warto życie złożyć w ofierze: idea Polski jako szermierza wolności, „Winkelrieda narodów".

Nie przezwycięża to całkowicie chorobliwości psychicznej, tającego się w głębiach przekleństwa niemocy. Myśl samobójcza wślizguje się nawet w moment ekstazy. Czynniki destruktywne trwają. Tylko słabnie ich działanie, a rośnie i górę bierze to, co w bogatej, niepospolitej duszy marzyciela pozytywne, twórcze.

N a t u s e s t C o n r a d u s. Nie wyrwał się wszakże z zaczarowanego koła egotyzmu. Rozkochany jest w sobie i swój ideał czyni jakby dopełnieniem i uwieńczeniem osoby własnej. Pozuje na igle skalnej jako „posąg człowieka na posągu świata", „posągu piękność ma" i lampą, której dotąd brak było, by posąg rozświetlić, rozognić, rozpłomienić, jest mu idea „Winkelrieda narodów". Z nią, na chmurze

uniesiony cudownie (co od razu błysk ironii zdaje się rzucać na spadającego z obłoków marzyciela), idzie między Polaków, których koronę ma na skroń zaborcy włożyć Mikołaj I.
W akcie trzecim jest inicjatorem spisku koronacyjnego. Ale chociaż młody podchorąży (bo w mundur się narodowy przyodział) zapalił innych ideą Polski-Winkelrieda, nie udaje mu się porwać za sobą spiskowców. Daremnie wzywa ich i błaga: „Dajcie mi się w ręce!" Sędziwy Prezes konspiracji [1] udaremnia jego zamiar, by uchwalono zamordowanie cara. Więc w straszliwym i już załamującym się podnieceniu nerwów sam bierze na siebie czyn, przed którym cofnął się ogół:

Kordian ma wartę w zamku tej nocy... słyszycie?
Kordian ma wartę w zamku w nocy...

Ale teraz to już nie zapał myśli jasnej i płomiennej — to gorączka. Plan bohatera zmienia się w ideę prześladowczą — neurotyka. W godzinie zamierzonego carobójstwa szamotanie się sił wnętrznych przechodzi wśród wiru halucynacyj w rozszalały dramat duszy dwa mającej zmysły: imaginację i trwogę. U drzwi sypialnego pokoju cara, którego szedł zamordować, pada omdlały.
Siły destrukcyjne górę biorą. Po nocnych mękach wyobraźni — męki jawy dziennej, męki myśli krytycznej, chorobliwie wyostrzonej, obłędnej w negacji, w niszczeniu. Niby Doktor czarny [2], niby szatan wcielony, staje ona przed jaźnią Kordiana umieszczonego w szpitalu wariatów. Wiedzie go ku poczuciu zupełnej bezwartościowości życia. Ale to moment jedynie. Bezkierunkowy niepokój pragnień rozstrzelonych i wątpliwości i poczucia pustki wewnętrznej prze-

[1] Jako prezesa tego Słowacki przedstawia Niemcewicza.
[2] Określenie to pochodzi z dzieła francuskiego poety romantycznego Alfreda de Vigny pt. S t e l l o.

minął. Kordian czuje, że wzniósł się duchowo. W obliczu śmierci grożącej ma świadomość, że godny jest ideału Polaka. Że wśród skarlałych jest z dawnych Polaków ostatnim.

Ten dramat psychologiczny, sprzężony w akcie trzecim z akcją o niepospolitym napięciu, był nadto szczególnie bogatym typem utworu romantycznego — i Słowacki mógł sądzić, że i w tej dziedzinie prześcignąć potrafił bogactwo romantyczne Dziadów. Przecież bardziej jeszcze niżeli Żmija wchłonął w siebie Kordian niby kwintesencję różnorodnych przejawów romantyki. Przecież jest w nim rój szatanów, fantastyka wizyj, odtwarzanie rzeczywistości zwykłej, aktualność, historia, filozofowanie, liryzm, ruchliwość urozmaicona scen zbiorowych, dzieje serca samobójstwem zamknięte, tajemniczość, spisek w podziemiach i sprawa narodowa i problemat religijny. Jest w nim Shakespeare, aktem hołdu przez samego bohatera uczczony, i Byron, z którego rozdartymi duchowo samotnikami wiąże się Kordian niejednym rysem, jest Mickiewicz i Goethe, co wzór dramatycznej biografii dał Faustem, a jeden prolog umieszczając na deskach scenicznych, drugi w niebie, dwu prologom Słowackiego wskazał drogę — i jest efektowność teatralna romantyków francuskich. Wiktor Hugo w Hernanim wypełniający akt naradą spiskowców patronował spiskowi koronacyjnemu [1], a jak poeta polski opanował sztukę efektów i spotęgowanego do skrajności napięcia, udowodnił tam właśnie, gdzie tragedia zdawała się wyczerpana. Po załamaniu się wewnętrznym inicjatora spisku następują jeszcze trzy niespodziewane momenty dramatyczności wstrząsającej. Najpierw skok szaleńczy, śmiertelny ponad piramidy bagnetów — potem starcie dwu potężnych i potwor-

---

[1] Pewne szczegóły zawdzięczał Słowacki świeżo czytanemu poematowi Stefana Garczyńskiego, Wacława dziejom.

nych, w którym stawką gry straszliwej jest życie Kordiana, a dzikość wielkiego księcia Konstantego i przerażający konglomerat zbrodniczości i błysków szlachetnych składają się na kreację wyjątkowej intuicji i wyjątkowego daru tworzenia postaci historycznych — wreszcie niewidoczna dla publiczności, ale wciągająca ją do uczestnictwa scena egzekucji i przychodzącego w ostatniej chwili — ułaskawienia. Czy przyszło zapóźno? Czy Kordian zginął? Efektownie romantycznym znakiem zapytania kończy się dramat. Raczej nasuwa się przypuszczenie, że strzał zabójczy pada; pozostaje przecież możliwość zachowania bohatera przy życiu — dla dalszych części trylogii [1].

Wyzyskał ten poemat zdobycze osiągnięte przez autora w dziedzinie techniki. Na podobieństwo poprzednich powieści poetyckich nie rozwijał akcji jednolicie, w stopniowej ciągłości, lecz światło rzucał na pewne momenty. Wszak cała działalność Kordiana w Warszawie odsłania się właściwie jednym przebłyskiem: tym, że hasłem spisku jest słowo „Winkelried", hasło monologu na Mont-Blanc. Jako dramat natomiast był to nowy etap w szukaniu formy, kombinujący różne rodzaje techniki: technikę D z i a d ó w, F a u s t a, ale z zachowaniem silniejszym linii dramatycznej, i technikę teatru romantycznego Francji.

To wszystko służyło znowu poematowi o sobie. K o r d i a n jest bowiem autobiografią, jak D z i a d y. W akcie I i II nie odbiega zbytnio od prawdy, chociaż roztkliwiający się nad sobą autor G o d z i n y m y ś l i sobowtóra swego ustylizował trochę na „dziecko" dając mu lat piętnaście, a z dziecinną próżnością użyczył mu tytułu hrabiowskiego

[1] że Słowacki miał ten zamiar, świadczy fakt pisania części następnych. O losie ich poinformował Eustachego Januszkiewicza w liście z d. 9 listopada 1838: „Moja trzecia część K o r d i a n a spalona".

i możności sypania złotem i za Malczewskiego przykładem stanąć mu kazał na szczycie Mont-Blanc. W akcie III dramat zmienia się w autobiografię przypuszczalną, przed samym twórcą usprawiedliwiając jego usunięcie się od udziału w walkach powstańczych. Powiedział poeta tym aktem, że nadmierna wrażliwość i nerwowość chorobliwa niszczą w nim zdolność działania, że uczestnictwem w wojnie pożytku by nie przyniósł, a sobie zgotował zgubę.

Ale poemat o sobie jest też poematem o społeczeństwie i jest sądem nad całością narodu. Przede wszystkim nad przywódcami, bo „Przygotowanie", w którym szatani, czarownicom z Makbeta pokrewni, tworzą wodzów powstania, mówi o tych wodzach, że są z piekła rodem. Ogółowi, arystokracji zwłaszcza, przez usta cara poeta wyrzuca służalczość. Najlepszym, w spisek złączonym, ciska słowa Podchorążego-Kordiana: „Boście z tłumu wysiani jak największe ziarno, A tak mali jesteście". Tego zaś, co i nad nich wyrósł, piętnuje chorobą wieku, niezdolnością do czynu.

Tak wyglądała odpowiedź na apoteozę narodu w Księgach Mickiewicza i w Dziadach (co zresztą arystokratów warszawskich ukazywały w najgorszym świetle). Przeciwstawiała jej krytycyzm ostry i miast uznawania Polski za ofiarę budziła poczucie pełnej odpowiedzialności własnej za klęskę.

Ideologii łączącej patriotyzm z religijnością katolicką odpowiadała scena watykańska i scena na szczycie alpejskim. Było to ostrzeżenie przed Rzymem. Było to wskazanie, że siła religijna patrioty płynąć ma nie z katolicyzmu rzymskiego, lecz z odczucia Boga we wszechświecie.

Odpowiedź wypadła bardzo nie wystarczająco. Religijne przeżycie Kordiana na Mont-Blanc narodowi nie daje żadnego drogowskazu, a satyra na Grzegorza XVI nie stanowi chyba obalenia programu, by polskość oprzeć o chrystianizm.

Nie równoważy także mocy ideowej płynącej z K s i ą g i z W i d z e n i a K s. P i o t r a koncepcja misji narodu. Słowacki wytykał apostołowi Polski, Chrystusa narodów, że przesuwa ideał w jakieś dziedziny zaziemskie i solidaryzował się z przestrogą, jaką ludziom daje ustami Szatana:

Biada im, jeśli marzeń ziemią nie okryślą,
Kołem widzenia — biada, jeśli je przekroczą...

Sam więc dawał koncepcję ziemską, realną. Nie męczennikami w religijnym znaczeniu są Polacy: są rycerzami ziemskimi, których znaczenie w gotowości do poświęceń dla ogólnoludzkiego celu politycznego. Ale czy „Winkelried narodów" nie jest po prostu... przestylizowaniem koncepcji Mickiewicza? Bo właśnie K s i ę g i i W i d z e n i e K s. P i o t r a czyniły Polaków pionerami wolności ludów, a wizja „namiestnika wolności", którego imię „lud ludów", niosła nie efekt pomysłu, jak frazes Kordianowy, lecz tchnienie porywające objawienia.

Pomysłem zresztą, który w pewnym momencie owłada duszą bohatera, jest cała przemiana Kordiana w inicjatora konspiracji. Daleko mu do spontanicznej potęgi Konrada, który Polskę ma w sobie, gdy Kordian, bohater poematu o szukaniu wartości, dróg różnych próbując, w końcu zwraca się do Polski.

Mały jest Kordian jako wódz narodu. Wielki jest tylko, naprawdę wielki, jako kreacja psychologiczna.

Nie dlatego jedynie, iż skonstruowała go analiza niesłychanie bystra i wnikliwa. Dlatego głównie, iż wynikom analizy kształty dała fascynująca poezja. Osięga ona szczyty, gdy dramatyzuje stany chorobliwe duszy, już w halucynacjach Lambra olśniewające artystyczną ekspresją. W scenie udręczeń i szamotań nocnych psychologowi rękę podał dramaturg wyodrębniający z jaźni Kordiana i obiektywizujący

Strach i Imaginację — i przyłączył się malarz, by tworzyć fantastykę, która nie ma równej sobie w całym romantyzmie światowym, wobec której duchy poetów polskich i obcych były prymitywem naiwnym. Wśród przytłaczającej mocy sugestywnej nastroju, wśród oszałamiającej gry blasku i mroku i półcienia i dekoracji konkretyzują się i znajdują wyraz przejścia psychiczne, pozostając niewyrażalnymi, materializują się w niesamowitym seansie jakimś, zgęszczają się i rozświetlają w dotykalny, widzialny, obłędny napór zjaw, nie tracąc nieuchwytności, niematerialności.

Nie dawał Kordian równoważnej wobec Dziadów samoistnej ideologii. Ale przeciwstawiał godną ich wyżyny odrębną, samoistną poezję.

I Słowacki, który tym dramatem marzycielstwa zamykał okres twórczości młodzieńczej i wypowiadał i przezwyciężał czający się w niej niepokój wewnętrzny — w prologu będącym pendant do polemicznej przedmowy trzeciego tomu, nie programem swym ideowym sięgał po zwycięstwo, lecz siłą kształtującą swej poezji.

Trzem osobom prologu głos kazał zabrać na „scenicznych progach". Pierwszą — bez względu na to, czy się w niej ujrzy rysy indywidualne Mickiewicza, czy tylko wizerunek ogólny całej zwalczanej poprzednio wieczerzy Pańskiej poetów polskich — uczynił rzeczniczką proroczej poezji narodowej i za hasło jej uznał refren hymnu Lamennaisgo do Polski: „Śpij, Polsko moja, w tym, co zwą twoim grobem..." Zarzuca tej „szkole De-la-Menistów", szkole Mickiewicza, że usypia naród cierpiący, chociaż mu służy w miłości i męce i natchnieniu. Więc sądzi, że wyzywa ona do krytyki, do negacji — i drwinami tej krytyki odpowiada na „zapał poety" Druga Osoba Prologu, bliska niektórym publicystem emigracji, co odtrącali idee Mickiewicza, i bliska temu, który drwił i sądził w „Przygotowaniu". Istotny wszakże program twórcy Kordiana formułuje Trzecia Osoba i jego siłą

żywotną „zwaśnionych spędza ze scenicznych progów". Ma ona w myśl motta zaczerpniętego z L a m b r a i (czego zapewne nie uświadomił sobie Słowacki) w myśl wskazań „Pieśni Wajdeloty" — ratować od zagłady i zniszczenia serce narodu, ożywić w nim „ogień, jeśli jest w iskierce", zachować to, co w narodzie najcenniejsze; a że ideał Polski widział poeta w przeszłości, więc on, co będzie jej wskrzesicielem największym w dziełach późniejszych, z dawnych rycerzy chce „zerwać całun zgniły" i ukazać ich owianych „nieba polskiego błękitem".

Dajcie mi proch, zamknięty w narodowej urnie;
Z prochu lud wskrzeszę...

C Z Ę Ś Ć   D R U G A

I

„....A JEŻELI TO WSZYSTKO MA WNĘTRZNĄ SIŁĘ żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw Boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet, nie widziane istoty... to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską."

W słowach tych, którymi Słowacki poprzedził B a l l a d y n ę, ogłaszając ją w lat przeszło cztery po napisaniu, zawarł on podstawową tezę swej estetyki: uznanie w dziele artystycznym „wnętrznej siły żywota" za podstawę jego bytu i znaczenia, siły podobnej jak ta, co tajemniczo rządzi organizmem, ale różnej od praw władających światem po za obrębem sztuki. Głosił więc odrębność, autonomiczność, niezależność i samowystarczalność tworu poetyckiego i tylko tej wewnętrznej żywotności i konsekwencji przypisywał rolę decydującą w nieodpartym narzuceniu świata własnego, nowego, tym wszystkim, którym się dzieło artysty objawi.

Widocznie B a l l a d y n ę właśnie uważał za pierwszy poemat w pełni ukształtowany mocą owej wnętrznej siły — za pełny wyraz swej dojrzałości i władzy artystycznej.

On, który we wstępie do L a m b r a stawał przy Byronie, a Shakespeare'a wskazywał jako wyżynę niemal nadościgłą,

który hołd ubóstwiający złożył mu słowami Kordiana — sięgnął teraz po miejsce polskiego Shakespeare'a. Wszystkie bowiem szczyty poezji światowej przyswoić pragnął Polsce i ze wszystkimi mierzyć się twórczo.

Kiedy o nowej tragedii, nadal wykwitającej z wchłonięcia kultury literackiej, donosił matce d. 18 grudnia 1834 r., dodawał: „Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z Królem Learem Szekspira. O gdyby stanęła kiedyś przy Królu Learze."

Tkwiło w takim mierzeniu się z Shakespearem poczucie mocy. Wiązało się ono z przypływem energii, którym darzyło powietrze Alp nadlemańskich: „W powietrza błękicie Skąpałem się... i ożyłem. I czuję życie!" [1]

Dla płuc i dla nerwów i dla duszy zbawienny był pobyt w Szwajcarii. Nie znikły wprawdzie bolesne pokłady głębinowe, ale poddały się płynącej z przestworów jasnego, czystego powietrza, z piękna gór i Lemanu, harmonii ukojenia.

Stęskniona za ojczyzną, przenosiła się dusza poety do Polski. Teraz dopiero polskością tchnęły nawiedzające go zjawy. Najpierw znęciły go dzieje rycerskiego w. XVII i wydobył z nich, jak autorowi Żmii przystało, temat polsko-ukraiński; napisał dramat o Mazepie, którego pęd straszliwy przez step Ukrainy wydał się już Byronowi godnym poematu romantycznego. Jesień, pora umiłowana jego twórczości, przyniosła tę tragedię. Ale chwilowo tylko zadowolony był z nowego utworu; niebawem rzucił go w ogień i dopiero w lat kilka wróci do kozackiego bohatera. Taką zmianę sądu o dziele własnym wywołał głównie nowy poemat Mickiewicza. „Obudził we mnie wiele dźwięków przeszłości. Bardzo piękny poemat... Natura cała żyje i czuje" [2]. Zdaje się, że

---

[1] Kordian, monolog na Mont-Blanc.
[2] List do matki z d. 18 grudnia 1834.

wobec tego cudownego ukazania Polski szlacheckiej bladym mu się wydał dramat własny. „Przeczytanie Pana Tadeusza" — wyznawał 17 lutego r. 1835 księgarzowi emigracyjnemu Eustachemu Januszkiewiczowi — „sprawiło to, żem zrobił autodafe z mojej pierwszej tragedii."

Inaczej patrzył na drugą [1], napisaną w listopadzie tego roku, której postaci i akcję przeniósł do Polski baśniowej. Rozkwitła mu przed oczyma fantazji baśń o czasach zamierzchłych nad brzegami Gopła — nie widzianego a jednak oglądanego codzień. Bo w Gopło bajeczne, piękniejsze, czarowniejsze od kruszwickiego, zmieniał mu się Leman błękitny — i z błękitów tych wyłoniła się, niby wstająca z wód morskich Afrodyta, królowa Gopła — „nimfa, uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów, dotknięte słońca promykiem [2]."

Ona stała się fantastyczną boginią baśni w tragedię rozrosłej przez dynamikę zbrodniczą bohaterki potężnej — baśni barwnej, dźwięcznej, rozmaitością i bogactwem cieszącej, a jednak smutnej, jak smutne były myśli twórcy o świecie.

Typowe postaci baśni jawią się na początku: rycerz piękny, młody, szlachetny, bronić pragnący skrzywdzonych, uciśnionych, a wybierający się na szukanie żony — i mądry, tajemniczy starzec, którego młodzieniec o radę prosi. Że w Popielowej Polsce, w której czasy przenosi utwór, rycerz i pustelnik stary są chrześcijanami, że wojownikowi orle skrzydła husarii (tym bajeczniejsze, iż — naprawdę orle) zdobią barki, to w baśni dziwić nie powinno. Ale nie panuje tu

[1] Właściwie była ona już w tym roku 1834 trzecią, bo w marcu doniósł matce, że zajęty jest pisaniem tragedii o szkockim bohaterze Wallasie, obrońcy wolności swego ludu przeciw Anglikom (z końca w. XIII i początku w. XIV).

[1] Słowa Listu drugiego do autora Irydiona (dedykacji Lilli Wenedy).

baśń niepodzielnie; ona przecież nie zna dokładnego umieszczenia w czasie i przestrzeni, ona rozgrywa się „raz“, „dawno“, „przed laty“, „za siódmą górą i siódmą rzeką“. Więc włącza się jednak historyczność i w wyznaniach Pustelnika, niegdyś króla, odczuć daje barbarzyńskość krwawą epok pierwotnych. Tylko znowu los państwa ujęty baśniowo: zależy on od talizmanu, od korony cudownej. Do baśni też należy pasterz marzący o miłości; gdy jednak Pustelnik i Kirkor przyszli z baśni ludowej i pełni są prawdy wewnętrznej, Filon, żyjący w świecie fikcji, sztuczną poetycznością pseudoklasyczną i sentymentalną wprowadza atmosferę baśni sztucznej, robionej, literackiej; ale marzenia jego mimo wszystko odpowiadają snom baśniowym i kiedy śni, że niby „z morskiej piany, Alabastrowa miłości Bogini Wyjdzie na słońce“, kiedy śni o losie Endymiona, do którego „po blasku miesiąca Biała Bogini, różami wieńczona, Z niebios błękitnych przypłynie“ [1] — przygotowuje na mitologiczno-rusałczaną fantastykę sceny następnej i na motyw zakochania się istoty wyższej w człowieku.

Przejście od jedenastozgłoskowca, który ujmuje tok mowy w rytm stały, nie narzucający się uchu brzmieniem jakimś niezwykłym, do muzykalnego ośmiozgłoskowca w ustach lekkiego, eterycznego, świetlistego Skierki, przeciwstawienie mu rozciągłego trzynastozgłoskowca, jakim przemawia ociężały i leniwy przyziemny Chochlik, i dalsze zmiany rytmów, w które włącza się nawet opowiadanie w wierszach umyślnie pozbawionych regularności, zbliżonych do mówienia, gdy tamte o śpiewie kazały myśleć — zespolenie tych urozmaiconych form z bogactwem obrazowania — wszystko to czyni występ Goplany, Skierki i Chochlika symfonią operowo-baśniową, błyszczącą i dzwoniącą i czarującą, a komiczny dy-

[1] Znany jest mit grecki o miłości Afrodyty (Diany) do Endymiona.

sonans, prozaiczność chłopa rumianego, zostaje również kapitalnie skomponowany muzycznie, niby katarynkę mieszając do orkiestry, katarynkę nie mniej od innych instrumentów... wirtuozowską. Ów zaś dysonans wyrazistości szczególnej nabiera dzięki poprzednim skargom i uniesieniom Filona. Przecież Goplana urzeczywistniłaby jego marzenie, a on byłby dla królowej fal idealnym kochankiem; ale w baśni tej nie będzie zwykłego w baśniach spełniania życzeń, uszczęśliwiania; nie — tu dzieje się wszystko inaczej niż się dziać powinno — i powiewna rusałka zakochać się musi w Grabcu-pijanicy.

Jeżeli po baśni o rycerzu Filon przygotował zjawienie się rusałki baśniowej, to Grabiec zapowiada wieś realną. Zresztą chatka uboga, do której przybywa królewicz, do której wstępuje bogactwo i szczęście — ulubionym jest terenem baśni. Tylko — czy tej Wdowie i Alinie i Balladynie (których ton mowy tak świetnie wyodrębniony, że raz jeszcze tworzy się zespół instrumentów różnych) cud przybycia Kirkora i muzyka duchów i szept posłanego przez Goplanę Skierki zwiastuje szczęście? Czy spełni się sen czystej, kochającej Aliny, usypiającej w szczęściu marzeń? W tej baśni dzieje się przeciwnie niż się dziać powinno... Chwilowo jednak, pomimo zapowiadających przyszłość groźną zgrzytów w odezwaniach się Balladyny, akt pierwszy kończy się pogodnie, baśniowo.

Akt drugi dopiero w symfonię baśniowo-ludową, pełną wdzięku i ozłoconą humorem, wedrzeć się każe ponurości zbrodni i grozie wyrzutów sumienia. Góruje w nim przemiana czerwieni malin, co zadecydować mają, która z sióstr będzie żoną Kirkora, w krew. Ale i zamordowanie Aliny zharmonizowane zostało z fantastyką, skoro zbrodnia rodzi się z fatalistyczną koniecznością w tajniach podświadomych duszy, a wyrzuty sumienia wstrząsają fantastyką, gdy klątewną mocą brzmią słowa Goplany, iż na Balladynie „natu-

ra, zbrodnią pogwałcona, mścić się będzie", i gdy szum wiatru uprzedza już tę groźbę:

Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
Krzyczę: ...Zabita — zabita — zabita.

Trzeci akt wymową plastyki scenicznej uprzytomnia przekształcenie się toku wypadków. Gwarne, ruchliwe widowisko ludowe sceny pierwszej, zgliszczami domu Wdowy wyrażające zamknięcie i zniszczenie przeszłości chłopskiej przez bohaterkę — ustępuje miejsca samotnej, strojnej, niesamowicie wstążką czarną uwieńczonej Balladynie, która na tle pysznej sali zamkowej zacznie życie układać według programu sformułowanego po zabójstwie:

Będę żyła
Jakby nie było Boga.

Nad baśnią góruje teraz dramat. Balladyna przestaje być podwładną przypadku, w ruch wprawionego przez Goplanę, i opanowuje akcję dążeniem, by odrzucić przeszłość winy i chłopstwa. Mnożyć się poczynają zbrodnie — nie bez wpływu cudzoziemca Kostryna. Baśń trwa w fantastycznej grotesce z satyrą polityczną złączonej, kiedy metamorfoza czyni Grabca królem; ale korona cudowna, co w tym świecie sprzecznym z logiką, jaka by rządzić powinna, zamiast czoła Pustelnika czy Kirkora wieńczy skronie śmiesznego „króla dzwonkowego", wciągnie i jego również w wir grozy krwawej.

Dochodzi do tego w akcie czwartym, którego część pierwsza sceną uczty zespala wszystkie wątki i potęguje do punktu kulminacyjnego — i w całość o instrumentacji bogatej łączy wszystkie tony: od pieśni ludowej do epickiego opowiadania, od komizmu Grabca do rozpaczy Wdowy, od szlacheckiego dyskursu do zjawy ducha. A wśród wzmagającej się dusznej atmosfery zbrodni — sąd nad winowajczynią, w mścicielkę

tajemniczą przekształcający pieśń ludową śpiewaną przez duchy.

Sąd też zakończy tragedię, w której zgodnie z zapowiedzią sceny początkowej dramat kilku jednostek rozrasta się w dramat dziejowy walki o tron. Potężnie działa niezwykły pomysł wyznaczający drogę ostateczną katastrofie: Balladyna trzykrotnie samą siebie na śmierć skazuje — i grom, co pada z chmury, którą Goplana zawiesza nad zamkiem, wykonywa wyrok własny królowej.

Ginie zbrodniarka — lecz ginie w niej również władczyni potężna. I to zmienia ukaranie win w tragedię. Bo tragizm tam tylko przemawia, gdzie skutkiem nieodpartej logiki wypadków ginie wartość wielka i gdzie właśnie dlatego, że ginie, budzi tym silniejsze odczucie swej ceny.

Balladyną nazwał poeta nieznaną ni dziejom, ni podaniom władczynię: królową ballad. Z wątków balladowych wysnuł częściowo jej koleje. Upodobnił ją do zabójczyni z Malin Aleksandra Chodźki, w duchu ludowym opiewających zamordowanie siostry przez siostrę, gdy dzban malin ma o losie ich stanowić: „Która więcej malin zbierze, Tę za żonę pan wybierze, Ta będzie panią". Upodobnił ją do żony zbrodniczej z Lilij Mickiewiczowskich, rady szukającej u pustelnika. A z fal Gopła wypłynąć kazał Goplanie w człowieku zakochanej, niby Świteziance Mickiewicza.

Ballady uchodziły u romantyków za szczególnie znamienny twór poezji ludowej i za rodzaj poetycki niezmiernie dawny, pierwotny. Więc wydały się źródłem właściwym, skoro chodziło o stworzenie dziejów zamierzchłych, bajecznych.

Romantyk zwracał się z umiłowaniem ku takiej przeszłości odległej, legendarnej, baśniowej i upatrywał w niej krainę czarowną poetyczności przechowanej w skarbcu tradycyj ludowych. Polska tradycyj owych nie miała: czym były jakieś okruchy podań o Lechu, Kraku, Wandzie, o Piaście i Popielu wobec Edd skandynawskich, wobec opowieści o Ro-

landzie i Artusowych rycerzach, wobec potężnego eposu o Nibelungach? Czym były wobec mitologii ludów zachodnich i północnych nikłe ślady fantastyki, odświeżone przez balladę Mickiewiczowską?

Zapełnić więc pragnie lukę tę Słowacki: dać Polsce przeszłość baśniową, dać jej poezję na podobieństwo poezji gminnej. To zadanie spełnić miała „tragedia, cała podobna (jak donosi matce) do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał“ [1].

Wyznanie programowe zdumiewające u indywidualisty. Ten indywidualista, który już we wstępie do trzeciego swego tomu żądał od poety wyrażania duszy narodu, duszy wieku, duszy świata — wymaga od twórczości, by stanowiła przejaw sił ponadindywidualnych. Chcąc nadać Balladynie istotną moc ożywienia wieków zapomnianych, zaginionych, pragnie ją zbliżyć do tworów kollektywu: „Jakby ją gmin układał“. On, tak bardzo sklonny do poematów o sobie, on, nie krępujący się żadną normą rzeczywistą, żadnymi tezami historyków, walory ogólnonarodowe tchnąć zamierza w tragedię i walory ogólnoludzkie: „Tragedia...“ — pisze matce w dalszym ciągu — „przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca“.

Nie dbając o historyczność, przekornie mnożąc anachronizmy, dążył przecież do bogactwa w odzwierciedleniu warstw i elementów różnych narodu polskiego. Na szczeblach sięgających od chaty do tronu znalazła się i prostota cichych a skrzywdzonych serc chłopskich Wdowy i Aliny, i rycerskość Kirkora, spragnionego wszakże zarówno czynów wielkich jak idyllicznego spokoju, wczasów ziemiańskich, i jad cudzoziemski Niemca Kostryna, i sztuczny

---

[1] List z d. 18 grudnia 1834 r.

oddźwięk obcej kultury literackiej. Filon, i rubaszny sarmatyzm Grabca.

A jeżeli to wszystko nie jest odbiciem biegu historii, tym bardziej przecież jest odbiciem — świata. Ogólnoludzkich wyżyn sięga i wobec tego drogowskazów szuka u tego, co „nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzę do Boskiej podobną", u Shakespeare'a.

Nasuwał się zresztą Shakespeare i jako źródło dramatyzowania przeszłości zamierzchłej, gdy ballady i podania zbyt ubogich dostarczały zasobów. Wszakżeż ukazywał czasy krwawe, barbarzyńskie, pierwotne Makbet i Król Lear, wszak igrał ze światem baśni i mitologii Sen nocy letniej, w którym bóstwa germańskie Oberon i Titania z lekkimi, zwinnymi duchami przyrody Elfami jawią się na ziemi helleńskiej obok Tezeusza i obok śmiesznych angielskich aktorów prowincjonalnych. Makbet więc, przez morderstwo na tron wzniesiony, po pierwszej zbrodni siłą fatalną popychany ku dalszym zbrodniom i ku zgubie, użycza rysów pewnych Balladynie, której matce los Leara przypada w udziele, a Titania z Elfami przenosi się nad Gopło, by jak u Shakespeare'a zakochać się w głupim prostaku. Beztroska zaś gra fantazji w Śnie nocy letniej pobudzała i polskiego poetę do igrania z postaciami i wypadkami, w którym lubowali się często romantycy, w uśmiechu takim wobec tworów własnych, w takiej „romantycznej ironii", widzący dowód nieograniczonego władztwa artysty. Podobnie już Ariosto tworząc Orlanda szalonego bawił się cudownymi, nieprawdopodobnymi przygodami, gromadzonymi w barwnej rozmaitości i zmienności wielotematowego eposu — i Słowacki wydając utwór swój powie w liście dedykacyjnym: „Wychodzi na świat Balladyna z ariostycznym uśmiechem na twarzy". Oddalał się w ten sposób od naiwności gminu, choć w duchu poezji gminnej kształto-

wał sceny; dawał za to wyraz swej postawie wirtuoza igrającego z bogactwem motywów i tonów. Uśmiech ów zresztą przemieniał się w drwiący, satyryczny, gdy parodią sentymentalizmu i romantyki Gustawa z Dziadów części czwartej stawał się pasterz Filon i gdy romantyczne chłopomaństwo przemawiało zachwytami Goplany nad „wonnymi" słowami Grabca poświęconymi gorzałce (rym komicznie to podkreślił: „Bo lubię stary miodek i kocham gorzonną I uciekam od matki..." „Słowa jego wonne Przynosi wiatr wiosenny").

Z wyjątkiem jednego może Filona — wszystkie te różnorodne postaci, wątki, barwy, tony, zharmonizowane zostały w symfonię baśniowo-dramatyczną, urzeczywistniającą ideał estetyki romantyzmu.

Poetyka klasyczna żądała czystości i jednolitości rodzaju literackiego, jednolitości postawy psychicznej w ciągu całego dzieła, jednolitości tonu. Romantycy zacierali granice między rodzajami, tworom jednolitym przeciwstawiali skomplikowany organizm rozmaitości, wiązali rozmyślnie pierwiastki sprzeczne. Główny teoretyk romantyki niemieckiej August Wilhelm Schlegel bronił zespolenia tragizmu z komizmem. Wiktor Hugo istotę sztuki nowożytnej, pierwowzór mającej w Dantem i w gotyku, upatrywał w wiązaniu wzniosłości z groteską. W dziedzinie teatru typ sztuki takiej bogatej, na pozór chaotycznej, nie lękającej się zestawienia tonów sprzecznych, reprezentował Shakespeare. I u niego przecież istniało biegunowe przeciwieństwo grozy Leara, spotęgowanej tylko groteskowością bolesną błazna, i ponurej logiki Makbeta a niefrasobliwej pogody Snu nocy letniej.

Słowacki prześcignął tedy bogactwo Shakespeare'a włączając przy tym do dramatu świat balladowy i posługując się walorami muzycznymi i malarskimi (jak w obrazie przebudzenia Goplany) i efektami operowymi. Pozornie budując

dzieło z reminiscencyj różnych, właśnie w stosunku do materiału literackiego, z którego czerpał, osiągnął tryumf oryginalności. Nie tylko bowiem kreacje szekspirowskie nabierały zupełnie nowego życia w fantazji jego i niby postaci snu dostosowywały się do jego postulatów duchowych: całość była nawet wobec teatru Shakespeare'a czymś nowym, była nowym, oryginalnym typem dramatu.

Zwierciadłem życia miała być ta baśń, pierwszym u Słowackiego pełnym, konsekwentnym wyrazem poglądu na świat. Głosiła przekonanie, które poeta wyznawać będzie aż do epoki towianizmu: przekonanie o irracjonalności życia ziemskiego. Na ziemi, tej „szalonej matce szalonych", jeśli okazuje się w toku wypadków prawo jakieś, to chyba wprost przeciwne logice rozumu ludzkiego: nie Alina, lecz Balladyna będzie żoną Kirkora, nie w Filonie, lecz w Grabcu zakocha się Goplana; nie Pustelnika, nie Kirkora ozdobi korona cudowna, lecz najpierw głupca, potem zbrodniarkę. Drwi bieg świata z zamiarów ludzkich. Zło i zgubę sieje kapryśnie bieg życia Wszystko dzieje się inaczej niż się dziać powinno.

Pesymistyczna jest ta baśń-tragedia — a jednak nie stała się poematem bólu. Nie filozof rozmyślający nad smutną zagadką bytu kształtował Balladynę, lecz rozkochany w pięknie wirtuoz-artysta. Rozmach fantazji i rytmiki, przestrzeni, ruchu i światła bije ze scen pomimo mrocznej niekiedy, skrajnej niekiedy bolesności. Bogactwem życia i świeżością sztuki czaruje radosna pewność siebie, z jaką rozrzuca sytuacje, postaci, przepych wiersza, blaski obrazów władca słowa giętkiego i władca fantazji.

* * *

„Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów — a kończą się gwałtownym zerwaniem strun — stłuczeniem harfy..."

Ciszej, ale z silniejszym akcentem prawdy wewnętrznej po-

wtórzył poeta słowami Szczęsnego w nowej tragedii to, co uczynił akordem wstępnym autobiografii poetyckiej, Godziny myśli:

> Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczery,
> Są hymnem tego świata.

Sąd pesymistyczny Godziny myśli, w Kordianie podsuwający koncepcję epoki, którą władają szatani, gdy „Bóg rękę na rękę założył"[1] — skrystalizował się w pogląd, iż prawem ziemi jest wroga zamiarom ludzkim irracjonalność.

Taki pogląd na świat głosiła Balladyna. Ale w poemacie tworzonym wśród uzdrawiającego powietrza gór i Lemanu radosne bogactwo życia i sztuki przesłania głębię smutku i bólu. Za to bez osłon wypowiedział się pesymizm w ściszonej melodii słów, prozą ku prawdzie życia przybliżonych, towarzyszących tragedii Szczęsnego i ślepego konfederata.

Wśród rozkładu i ruiny państwa, w odczuwalnej nieustannie dusznej, miażdżącej atmosferze momentu dziejowego — beznadziejnie tragiczne łamanie i niszczenie pięknych, szlachetnych, wyjątkowych istnień ludzkich: młodzieńca o zdolnych do wzlotu skrzydłach ducha, o strunach serca zdolnych do drgnień muzyki subtelnej, i starca o nimbie heroizmu i męczeństwa, starca, którego chwile przedśmiertne na tle idyllicznej polskości dworu szlacheckiego urastają w bolesną elegię o ginącej dawnej Polsce. Sędziwy ten konfederat Horsztyński, oślepiony przez Moskali, ma dawne porachunki bolesne z magnatem dumnym, z wielkim hetmanem litewskim Kossakowskim, sługą carycy — i oto do ruiny doprowadza go potężny wróg i wszczepia mu w duszę jad zabójczy podejrzenia, że kochankiem żony ślepca, Salomei, jest

---

[1] Słowa Doktora-szatana w akcie trzecim.

syn hetmana. A syn ów, Szczęsny Kossakowski, duszę wzniosłą ma bólem przepełnioną skutkiem miłości do siostry Amelii, o której nie wie, że jest naprawdę córką Horsztyńskiego — i życie, rwące się ku wielkości, zwichnięte ma przez to, że ojciec jego jest zdrajcą, że jeśli przyłączy się do patriotów idących walczyć pod wodzą Kościuszki, na Litwie zaś pod wodzą Jasińskiego, wystąpi przeciw ojcu własnemu. A udaremniając jego plany — staje się bezwiednie sprawcą śmierci hetmana powieszonego przez powstańców wileńskich. Obok tych bohaterów dwa kwiaty ludzkie, w mrok i nieszczęście wpędzone na zgubę, Amelia i Salomea. Nad nimi wszystkimi ucisk zbrodniczej potężnej woli Hetmana, co sam jednak również w otchłań się pogrąży, sam padnie ofiarą — i wzbudzi mimo wszystko ludzkie, głębokie współczucie śmiercią haniebną, którą słuchacz i widz tragedii ogląda okiem syna.

Wśród kształtowania nowego utworu, rozgrywającego się w pewnych momentach nad brzegami stawu i nad falami Wilii, obecny był tam sam Leman cudowny, co niedawno w Gopło się zmienił, by zeń mogła wypłynąć Goplana. Ale w owych tygodniach wiosny r. 1835, gdy powstawał niedokończony utwór bolesny, nazwany po śmierci twórcy Horsztyńskim, przestał działać czar uszczęśliwiający przyrody szwajcarskiej. Górę wzięły bolesne pokłady duchowe tego, co kiedy zechce wypowiedzieć szczerze, po prostu, w obliczu Boga i morza, treść najistotniejszą swej duszy, zamknie ją w wyznanie: „Smutno mi Boże".

Może działała jakaś rytmika wewnętrznego życia normująca przypływy i odpływy fali smutku, jakieś rozkołysanie uczuć, przepełniające nowy dramat nurtem liryzmu. Może działały okoliczności. Niedawna wycieczka górska w towarzystwie rodziny Wodzińskich pozostawiła jako ślad długotrwały podniecenie emocjonalne o charakterze erotycznym. Nie tyle miłość wzbudziła Maria Wodzińska, ile pragnienie miłości.

Niejasny stosunek uczuciowy do młodziutkiej towarzyszki wrażeń szwajcarskich był właśnie przez tę niejasność niepokojący, potęgował neurasteniczne obawy niezdolności do uczucia silnego i pustkę samotnictwa. Innym znów zmąceniem równowagi stał się projekt matki, by wraz z bratem swym Teofilem Januszewskim i Hersylią (Sylką z listów Słowackiego, przywiązanego silnie do tej siostry przyrodniej) wybrać się w podróż i zobaczyć syna, a następnie zaniechanie projektu. Zaktualizowały się raz jeszcze, jak w czasie pisania Godziny myśli, wspomnienia dzieciństwa i młodości, zbliżyła się niejako ziemia rodzinna, ku której zwraca się tęsknota wygnańca.

Ale jeśli nowe kreacje od dawnych, wypełniających karty twórczości młodzieńczej, bardziej były polskie, jeśli realizowały (w myśl zapowiedzi Prologu z Kordiana) plan wskrzeszania przeszłości narodu — to były również bardziej ogólnoludzkie i spełniały przez to najwyższy postulat, jaki w rosnącym poczuciu siły stawiała sobie ambicja poety. W Balladynie sięgnął dumnie po laur polskiego Shakespeare'a. I gdy wśród rozedrgania strun bolesnych ponownie analizować zapragnął duszę smutną, chorą, pobudzony może również poznaniem duszy takiej w Lelii George Sand [1] — z pełną świadomością kształtował polskiego Hamleta.

Dał jednak Hamletowi swemu, Szczęsnemu, własne serce, chociaż oddalił się od autobiografii Kordianowej, chociaż zobiektywizował chorobę duszy. Czy coś osobistego wniknęło i w konstrukcję losów? Czy pasierb doktora Bécu wyolbrzymiał sytuację własną kreśląc tragiczne położenie syna zdrajcy? Czy w hamulcach tragicznych uniemożliwiających Szczęsnemu udział w walce narodowej dosłuchać się należy ech stosunku poety do powstania i nie dających się stłumić

---

[1] Znakomita powieściopisarka francuska.

wyrzutów sumienia? Trudno rozstrzygnąć takie pytania. Jasne jest tylko, że gdy w Lambrze i w Kordianie romantyczna choroba duszy, fałszywe postawienie psychiki indywidualnej wobec świata, płynie zasadniczo z organizacji duchowej, a wyjaśnienia szuka w cechach ogólnych epoki — tutaj rozprzężenie wewnętrzne ma źródło w realnych, nienormalnych warunkach życia osobistego i bardziej jeszcze w tragicznej nienormalności życia narodu — i właśnie skutkiem źródeł pozaosobistych przybiera piętno ogólnoludzkie. W tym bliski jest Szczęsny Kossakowski łamaniu się duszy Hamleta. Ma zaś być od Hamleta boleśniejszy i czystszy i w tragiczniejszy jeszcze splot fatalny wpleciony. Jeżeli na czyn zdobyć się nie może, to dlatego, że jest przed nim dylemat nierozwiązalny, że cokolwiek uczyni, będzie to zbrodnią i nieszczęściem, a gdy nic nie uczyni, będzie w tym również nieszczęście i zbrodnia.

Stopniowe druzgotanie duszy Szczęsnego, którego los, jak i los innych postaci, nieodwołalnie jest już rozstrzygnięty w chwili rozpoczęcia pierwszej sceny — to właściwy temat dramatu. Dochodzi ono do kresu w dialogu wstrząsającym aktu V, bez którego literatura światowa nie miałaby jednego z najwybitniejszych i najoryginalniej pomyślanych typów katastrofy.

Rozmawia wśród mroku, bez akcesoriów efektownych, dwu ludzi: Nieznajomy, przynoszący wiadomość o śmierci Hetmana, i Szczęsny — bez akcentów głośnych, z opanowaniem i stłumieniem gestu. A przecież sceny straszliwszej wymyślić nie podobna.

Niby jest to znany wybieg techniczny tragedii greckiej i francuskiej, „scena poselska", relacja o wypadkach, których nie chciano lub nie umiano wprowadzić na scenę. I oto u Słowackiego zamiana sceny w relację staje się środkiem wydobycia wartości tragicznej. Gdyby Hetman zginął przed oczami naszymi, widzielibyśmy zasłużoną śmierć postaci od-

rażającej. Ale my jej nie widzimy: to Szczęsny, to syn powieszonego słyszy o wszystkim — i skutkiem tego zaciera się postać indywidualna magnata-zdrajcy. Zostaje tylko — ojciec konający, zostaje uczestnictwo w poczuciu syna, że z jego winy ojciec poniósł śmierć straszną, haniebną. Finał, mimo że nie dochowany w rękopisie, nie ulega wątpliwości. Szczęsny, co stał się zabójcą ojca i Horsztyńskiego, z brzemieniem takim żyć nie może.

Chwile przedśmiertne Horsztyńskiego ukazała pierwsza katastrofa dramatu w akcie trzecim. W utworze o wyraźnych wątkach romansowych, nawet o pewnych efektach w stylu romansu sensacyjnego (pojedynek straszny [1]), ujęcie odrębne uzyskał tradycyjny temat powieści i dramatu, temat niewiary i zazdrości małżeńskiej, temat męża starego. Jego tragizm doprowadzony zostaje do szczytu: powziąwszy niesłuszne podejrzenie stary, nieszczęśliwy, ślepy mąż sam się usunie z drogi. A nie będzie to jedynie tragedia rodzinna. „Oto kraj wali się: nie dziw, że gruzy zasypały dom starego szlachcica.“ Taka jest beznadziejność losu, której wtórują słowa w momentach najsilniejszych proste, przedziwnie giętką prozą mówione, drgające smutkiem rzeczy przemilczanych.

Równoważy jednak tę beznadziejność i góruje w pamięci nad bolesnością tragedii — piękno duchowe postaci, spotęgowane jeszcze ich zagładą.

II

IRRACJONALNA BOLESNOŚĆ PRZENIKA RÓWNIEŻ melodię poematu W Szwajcarii. Ale różny jest smu-

---

1 Pomysł tego pojedynku źródło ma w jednym z dramatów Dumasa ojca.

tek tych wierszy, muzyki i światła pełnych, od bólu w Horsztyńskim. Zamiast napięcia skrajnego konfliktów nierozwiązalnych, których formą może być tylko tok szarpiący dramatu — płynące spokojnie, harmonijnie fale wspomnienia. Zamiast rozpaczliwego szamotania się w oporze beznadziejnym — melancholijna i jednocześnie rozmiłowaniem tchnąca kontemplacja. W miejsce tragedii — elegia. Elegia na temat minionej idylli. Elegia o raju utraconym.
A pogoda tej idylli, szczęście tego raju góruje jasnością swoją nad smutkiem bezpowrotnej utraty. Toteż dysonanse rozwiązują się w harmonię. Motyw tęsknego pójścia w dal, nęcącego lotu wzwyż panuje w rozkołysanej rytmem wspomnień duszy poetycznej. Smutek staje się szlakiem wiodącym w przestworza zaziemskie. Na równi ze szczęściem idylli miłosnej jest czynnikiem uszlachetniejącym, upiękniającym; unosi w wyższe sfery, przeaniela.
Skargę, słowa żalu i tęsknoty od razu złocą tony niebiańskie, anielskie:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów?
Czemu nie leci za niebieskie szranki,
Do tej zbawionej i do tej kochanki...

Nazwa i obraz anioła nie były i dawniej obce Słowackiemu. Należały jednak do strony dekoracyjnej, do zdobnictwa poetyckiego. Teraz anielskość wnika w koncepcję utworu i wnika w pojęcie osobistości własnej, tak jak niegdyś wniknęła w pojęcie o sobie samym ponurość bohaterów byrońskich.
„Nie uwierzysz, Mamo" — pisał d. 30 czerwca r. 1835 — „jak podróż zeszłoroczna wpłynęła wiele na wewnętrznego mnie, a jak ja często mówię: na wewnętrznego we mnie anioła".
Dochodziła do wyników przemiana duchowa stopniowo do-

konywająca się w Szwajcarii — przemiana ideału estetycznego oraz postawy religijnej i etycznej.

Niedawno jeszcze, w Godzinie myśli, obrazem osobistości jego był „gmach niedowiarstwem ciemny". Inny zupełnie symbol nasuwa mu się w jesieni r. 1835:

„Raz wyszedłszy na wielką górę, pod nogami miałem wielki parów, zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerżnięty potokiem. Dzwon kościoła wiejskiego napełniał całe powietrze. Cały ten obraz ożywiony był duszą dzwonu jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga.

„Nie wiem, dlaczego opisałem tę godzinę, ale zdaje mi się, że ty sobie, moja droga, lepiej mnie wystawiasz w takim obrazie. Jest to niby wizerunek symboliczny tego, co czuję teraz."

Na tle zżycia się z przyrodą, na tle lektury Biblii i Platona i romantyków niemieckich, wśród których Novalis zwłaszcza anioła odkrywał w człowieku — potężnieją tony religijne, budzą się tony mistyczne. Jeszcze niby echo epoki przezwyciężonej trwa odczucie, że wyrażający duszę własną poemat musi być ciemny. Ale już i z tą ciemnością toczy się walka: „Czuję potrzebę większej doskonałości" — wyznaje matce d. 20 października — „rozwinęło się we mnie jakieś nowe piękności uczucie... Starać się będę, aby coś jasnego napełniało moje karty.

„Trzy miesiące przepędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia były wielką dla mnie nauką. Uważałem harmonią, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem, że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego. Zastanawiałem się długo nad drzewami, kwiatami, szmerem, różnymi dźwiękami natury, widziałem ją z bliska błękitną albo chmurną."

Obcowanie serdeczne, poufne z przyrodą, tak bliskie, jakie dotąd nigdy jeszcze nie wyraziło się w poezji polskiej, a rzadkością było i w poezji światowej, olśniło Słowackiego

objawieniem nieznanego piękna. Spłynęła nań harmonia świata i domagała się odzwierciedlenia w twórczości. A jeśli z przyrody szwajcarskiej wsączała mu się w duszę harmonia rzeczywista, to sfera fantazji miała harmonią marzeń równoważyć poczucie braku w życiu osobistym.

Stawało się ono tym żywszym wskutek nie zaspokojonych pragnień erotycznych.

Przez czas pewien pobyt w Genewie częściowo spełniał i postulaty serca stęsknionego za jakąś osobą bliską, kochającą i kochaną. Słowacki mieszkał w pensjonacie pani Pattey; córka jej Eglantyna otoczyła go atmosferą ciepła uczuciowego, miłego wrażliwemu marzycielowi, mimo że nie odwzajemniał jej miłości. Pociągała go raczej swym urokiem młodziutka Polka, która miała niebawem wzbudzić miłość gorącą Chopina. Maria Wodzińska, wraz z matką, siostrą i braćmi przebywająca również w domu pani Pattey. Z rodziną tą odbył w lecie r. 1834 kilkutygodniową wycieczkę po górach alpejskich.

Żadne z uczuć owych nie było istotną miłością i on sam nie czuł kolizji między przyjaźnią dla niezbyt młodej Szwajcarki i sympatią dla towarzyszki wrażeń górskich, której z początkiem r. 1835 w album wpisał wiersz, z pięknem wędrówek alpejskich wiążący melancholię myśli o rozstaniu i śmierci — wiersz elegijny — zawiązek późniejszego poematu.

Byli tam, kędy śnieżnych gór błyszczą korony.

. . . .

Tam byli kiedyś razem — i tam się rozstali.

Tymczasem panna Eglantyna wobec uczuć poety dla Marii Wodzińskiej wpadła w rozpacz i zaczęła chorować. Wytworzyła się sytuacja przykra, drażliwa. Słowacki znowu ratował się metodą nerwowców: wyjechał z Genewy. Osiedlił się na przeciąg trzech miesięcy w cudownej okolicy nadle-

mańskiej, w Veytoux koło Montreux — i tu do uświadomienia dochodziła przemiana jego duchowa.
Uświadamiały się też i wyrazu żądały rojenia i niepokoje miłosne. Wracał do wspomnień miłych i mniej miłych, wahający się, oscylujący między różnymi nastrojami. To marzył o Marii i w uczuciu swym dla niej (bynajmniej nie odwzajemnianym) upatrywał wielką, trwałą miłość — i może bardziej pięknem tej miłości się pieścił, niż smucił rozłąką:

Rozłączeni — lecz jedno o drugim pamięta;
Pomiędzy nami lata biały gołąb smutku
I nosi ciągle wieści.

To znów wyrzutami obarczał sprawczynię wyjazdu — lub igrał ze wspomnieniem jakichś uśmiechniętych wróżb stokrotkowych. Dla odmiany samotnictwo swe chmurne malował i w przeczuciu śmierci ulecieć gdzieś pragnął w górę, w dal. A potem krytycznie i sceptycznie spoglądał na nowe sympatie, stwierdzał, że „okruszynami nikłej miłości karmił blade widziadła", że był „na sercu zabity" z winy dawnego, jedynego uczucia dla Laury, dla Ludwiki Śniadeckiej.
Tak więc wśród tworzenia drobnych liryków (Rozłączenie, Przekleństwo, Stokrótki, Chmury, Ostatnie wspomnienie do Laury) dochodził do przekonania o niepełności, niedostateczności uczuć wzbudzonych w Szwajcarii.
A jednak im bardziej usuwała się w krainę dni minionych, bezpowrotnych, wycieczka szwajcarska, tym silniej narzucało się poczucie, że tylko wśród owego czaru przyrody mógł zstąpić nań czar i cud miłości. I marzenia coraz bardziej kołysały go złudą, że — czar ów i cud przeżył naprawdę, że ma w krainie uroczej wspomnień — raj utracony.
O nim to mówił kształtujący się poemat nowy, realizacja postulatów estetycznych skrystalizowanych w Veytoux, pieśń na chwałę natury, co uczyła harmonii i jedności kolorów.

Może zaczął go tworzyć w Veytoux, ale niełatwo snuły się nowe tony — i zdaje się, że gdy Genewę, do której wrócił raz jeszcze, opuścił w połowie lutego r. 1836, utwór nie był wykończony.

Szwajcarię, co była dlań uzdrowicielką i mistrzynią, pożegnał na zawsze. Przeniósł się pod niebo włoskie, by spotkać tu wuja Teofila Januszewskiego i żonę jego a swą siostrę przyrodnią Hersylię. Ważniejsze było inne spotkanie: zaprzyjaźnił się w Rzymie z Zygmuntem Krasińskim. Autor I r y d i o n a, rozumiejący go tak, jak nikt go dotąd nie rozumiał, umacniał w nim owe wyżynne stany ducha, które wyłoniły się z uroku przyrody nadlemańskiej. Włoska zaś przyroda nadal darzyła naukami pokrewnymi jak Szwajcaria. Rzym jednak i Neapol nie sprzyjały twórczości. Dopiero dni samotne w przepięknym, cichym miejscu urodzenia Tassa, w Sorrento, po odłączeniu się od krewnych i od nadmiernego tłoku wrażeń, stały się niby kontynuacją dni w Veytoux. Powrotną falą przypłynęły uczucia dawne, wysubtelniły się, wyzłociły, wyidealizowały — i ukształtował się szwajcarski poemat miłosny.

Czy wracając myślą do wędrówek po stokach Alp wyczarował z nich fikcyjną kochankę i z nią w marzeniach przeżył historię fikcyjną, jak zdarza się niekiedy marzycielom — czy też w sferę ideału przenosił chwile spędzone z młodziutką Polką — trudno rozstrzygnąć. To pewne, że myśl o szczęściu, którego mógł zaznać i nie zaznał wśród cudnej natury — zmieniła się w żal za czymś, co było kiedyś i znikło. Dokonywała się projekcja marzeń w przeszłość. Szczęście nie osiągnięte stawało się — jak dla śniącej o raju przeszłym ludzkości — szczęściem utraconym. Kochanka nie znaleziona nigdy stawała się kochanką zmarłą. Poemat o marzeniu nie ziszczonym zmieniał się w elegijny poemat wspomnień. Marzenia zresztą częstokroć oplatają się bluszczowo dokoła wspomnień — i tak się z nimi zrastają, że zatraca się świa-

domość, co było naprawdę, a co dodały pragnienia, łudzące się snem o spełnieniu przechowanym w skarbcu młodości dawnej. Ludzie wrażliwi, subtelni a bierni, o woli słabej, do zdobywania niezdolnej, i o sercu stęsknionym za wielką miłością, a mimo to nigdy nie oddanym stanowczo, niepodzielnie, namiętnie osobie rzeczywistej — często kobietę jakąś czynią nie przedmiotem planów istotnych, lecz bohaterką snów i marzeń. Gdy ją zaś utracą, wtedy dopiero wierzą, że w związku z nią otwierała się możliwość uczucia idealnego i że tę jedyną drogę do szczęścia — zmarnowali bezpowrotnie. I rośnie wtedy we wspomnieniach blask owej miłości utraconej, i rośnie żal za nią, i przetwarza ją w baśń, co rzekomo skupiła w sobie wartości najwyższe życia.

Taką to baśń siłą projekcji marzeń w przeszłość wczarował poeta w cudy szwajcarskiego piękna. Zachował jej rozwiewność i świetlaność baśni, ale tchnął w nią i świeżość przekonywającą prawdy. Bo wierzył, że miał umiłowane takie dziewczę cudne wśród szczytów jasnych, promiennych — że niby Afrodyta wyszła sama, bez wysiłków jego woli, „z tęczy i z potoku piany". I mimo nieziemskości zachował tym dziejom śnionej miłości naturalność — i prostotą owiał kompozycję opartą na przesuwaniu się w krainie wspomnienia momentów przesyconych światłem i sercem.

Czymś powiewnym i lekkim, pełnym jasnej bieli i różowości jest kochanka i nieziemską się staje pomimo dziecinnej niemal naiwności, gdy światłem, nie kształtem nęci oczy, gdy jasna od promieni jawi się pod tęczy różnobarwnej bramą, gdy biała staje wpośród lśniącej groty lodowej.

Światło jako najbardziej psychiczny czynnik krajobrazu wyaniela też i zmienia w harfę tęsknot i zachwytów — przyrodę szwajcarską. Zlewa się jej istota z dziejami serca w wyższą harmonijną całość. Kochanka jest niby wykwitem i skupieniem czaru przyrody, przyroda niby źródłem i podstawą jej uroku.

Zharmonizowanie to jest jednocześnie komponowaniem artystycznym, stylizowaniem. By pejzaż tło właściwe dał baśni, zapanowały w nim barwy odpowiednio dobrane: błękit, białość, różowość, srebrzystość, złoto; tylko chwilowo żar zmysłów lub przeczucie śmierci mroczną czyni przestrzeń, stale poza tym rozjaśnioną. Z nastrojem kolorytu zgodny dobór przedmiotów, z których układają się zespoły obrazowe: słońce, księżyc, gwiazdy, tęcza, jasne łąki, kaskada, fontanna, alabaster, anioł, szalet, róża, lilia, cyprys, wiśnia, sarna, jeleń, rybka, jaskółeczka, gołąb, jagnię, łabędź, słowik. Miękkości południowej użyczył poeta Szwajcarii; nadawały się do tego wybrzeża Lemanu od Chillonu i Montreux do Genewy, te właśnie, z którymi zżył się Słowacki, najpogodniejsze okolice Alp szwajcarskich; ale on, pod niebem włoskim odtwarzając ich piękno, udzielił im w pewnej mierze kolorytu włoskiego, a romantyczną dzikość gór wielkich przesłonił rysami łagodnymi, miękkimi. Gdy przedstawiał, jak „stróż Anioł biały Rozwijał skrzydła od skały do skały I nakrywał ten cały parów dziki: Szalet, i róże, i nas, i słowiki" — groza parowu stawała się w zespole róż, słowików i anielskich skrzydeł tylko tajemniczością ponętną.

Owa stylizacja przyrody romantycznej miała i w tym źródło, że poeta (nieświadomie może) upodobnił ją do idyllicznej dekoracji doznań miłosnych, w jakiej lubowały się rozmaite koncepcje literackie. Bo poemat z wrażeń szwajcarskich i z marzeń osobistych wykwitły był również tworem kultury literackiej, wchłonął w siebie tradycje estetyczne licznych wieków i z wonią gór i lasów złączył delikatną woń kwiatów wypielęgnowanych cieplarnianą opieką stuleci. Prześwietlają w nim przecież odległe wierzenia mityczne, najwyższą formę kochania ukazujące w miłości istot wyższego świata ku człowiekowi, w Dianie, co po księżycowym promieniu spływa ku śpiącemu Endymionowi, w boginkach i rusałkach o sercu namiętnym; a ukochana szwajcarska,

Goplanie bliska, „była jak wodne boginie". Na pół pasterskie życie kochanków odnawia pogodę sielanki klasycznej i jej nowożytnych oddźwięków. Biel i różowość poematu to barwy ulubione czasów rokokowych — i rokokową igraszką wydają się wiersze o fali niewiernej a tak wiernej, zespalającej obrazy obojga zakochanych, lub jeszcze bardziej scena zmysłowa, o której mówi poeta: „Nie jam był winien, ale lilia winna". Bierność uczucia i łez pełna tkliwość odpowiada sentymentalizmowi, wzniesienie zaś kobiety na wyżynę niebiańską jest umiłowaną ideą romantyki, w której Novalis poemat o ukochanej zmarłej tworzył jako hymn religijny, a Shelley w Epipsychidionie zdobił ideał kobiety w blaski wszelkie zespalając jej postać z baśniowo piękną przyrodą. Szczyty kultury artystycznej są też na ogół szczytami idealizowania miłości. Dante dowodzi tego tak samo jak sonety miłosne Michelangela, jak Romeo i Julia Shakespeare'a. I niedarmo echa szekspirowskiej tragedii miłosnej brzmią w poemacie szwajcarskim obok silniejszych jeszcze oddźwięków cyklu Dantego o „nowym życiu" danym przez miłość, Vita nuova, i słów o szczęściu zniknionym, boleśnie wspominanym w Boskiej komedii przez Franczeskę z Rimini.

Ale malarski i muzyczny czar idylli i elegii polskiej tym się wyodrębnia od idealizacji romantycznej, że uczuciu miłosnemu pozostawia jego prostotę i naturalność, że ubóstwionej kochance nie odbiera — świeżego uroku dziewczęcia.

III

PO SZWAJCARII I PO WŁOSZECH — PODRÓŻ NA Wschód trzecim jest etapem uzdrawiającym i bogacącym w życiu Słowackiego. Drogę do krain orientalnych wskazała



WIDOK ZNAD NILU

Rysunek Słowackiego (Album podróży na Wschód) — Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie

romantyczna sympatia dla ziem i mórz dalekich, egzotycznych. Działała w pewnej mierze moda literacka uznająca wędrówki po świecie za tryb życia szczególnie właściwy artystom, a Wschód za teren poetyczności największej. Działała nerwowość żądna zmiany miejsca, zmiany otoczenia, nęcącą perspektywą umiarkowanej awanturniczości, gdy zawiodły marzenia o cichym idyllicznym szczęściu. Działał poryw religijny. Rozczytującego się w Biblii, czującego się coraz bliższym Bogu — pociągała Ziemia Święta.

Stała się też ona wraz z całym Wschodem ziemią obiecaną dla poety. Otworzyła olbrzymie widnokręgi przed oczyma i przed duszą. Rozsypała przed nim bezmierne bogactwo wrażeń i żywymi uczyniła tradycje kultur dawnych. Silniej jeszcze od Włoch i Szwajcarii nauczyła piękno widzieć w rzeczywistym świecie i wzbudziła ambicję nie przetwarzania go i dopełniania, lecz odzwierciedlenia wiernego, realistycznego w utworach. Ukazała wielkość tego, co jest poza i ponad człowiekiem. Hartowała fizycznie i duchowo. Silniejszy i bezpośredniejszy kontakt z życiem narzuciła temu, co w Szwajcarii i w Sorrento rozpiął nad sobą namiot odosobniający snów poetyckich. Dojść pozwoliła do głosu atawistycznym jakimś instynktom rycerskim, rozbudziła chęć walki, animusz szermierza.

Ale równolegle z rosnącą obfitością wrażeń wzmagały się w siłę zasadnicze struny wewnętrzne duszy zawsze skłonnej do odczuwania cierpień, zawsze wrażliwej na rozdźwięk między ideałem a rzeczywistością. Dodatnie czynniki podróży, co oddychać kazała czystym powietrzem przestrzeni ogromnych i cieszyć się słońcem i co tchnieniem świata uderzała w pierś i w serce, odbierały trwałemu bólowi moc niszczącą. Tym silniej wszakże stawał on się materiałem twórczym.

Wyrazem jego tak bezpośrednim, jak żadna z dotychczasowych wypowiedzi poetyckich Słowackiego, przemówił pierwszy utwór zrodzony z doznań podróżnika — H y m n o mo-

tywie przewodnim „Smutno mi Boże“, napisany w chwili zbliżania się do Aleksandrii d. 20 października 1836 r.
Podróż trwała już wtedy dwa miesiące. Nie bez wahania zdecydował się Słowacki wyruszyć z Neapolu na Wschód wespół z namawiającymi go do tego trzema młodymi rodakami: Aleksandrem i Stefanem Hołyńskimi i Zenonem Brzozowskim. Zdał decyzję na przypadek i za przykładem protestantów sięgnął do tekstu Pisma św. po wróżbę. Otworzył księgę w miejscu, w którym odczytał zdanie jednego z Listów Apostolskich: „Kościoły azyjskie pozdrawiają was“.
D. 28 sierpnia w Otranto wsiadł na okręt. Podróżował, jak na literata przystało, z raptularzem czyli z notatnikiem; spisywał na kartach utwory poetyckie, rysował i akwarelą malował widoki, hołdując zarówno swemu zamiłowaniu do malarstwa jak modzie wędrowników romantycznych, i daty dokładne etapów wojażu (jeszcze trwał z czasów modnego w. XVIII ów termin francuski dla wyjazdów zagranicę) utrwalał w dzienniku. Stąd wiadomo, że we wrześniu miejscowości greckie odwiedzał, że 18 września był w Argos, 19 w Koryncie, 20 w Atenach, którym tydzień poświęcił. 12 października pożegnał ziemię Hellenów — 20 października, morzem płynąc od dni kilku, ujrzał Aleksandrię. Listopad i część przeważną grudnia przeznaczył na wędrówkę egipską.
W tygodniach początkowych podróży wzrok sycił obrazami, a myśl aktualnością spraw politycznych.
Z spokojnej Szwajcarii przeniósł się, stanąwszy na ziemi włoskiej, do kraju podminowanego wrzeniem, pełnego związków rewolucyjnych i spisków, okrwawionego przez reakcję. Dzięki pobytowi we Włoszech i dzięki przyjaźni z Krasińskim bliski stał mu się Dante — poeta-bojownik idei, poeta walki politycznej, żywy jeszcze po stuleciach i jeszcze groźny bronią tercyn swych palących, wyniesiony przez rewolucyjną

Italię, żądną wolności i zjednoczenia i potęgi narodowej, na piedestał narodowego wieszcza. Brzmiały aktualnością gromy, które ciskał na „niewolnicę Italię", serva Italia. A w Grecji znalazł się Słowacki wśród wyzwolonego świeżo narodu, o którego wyrwaniu spod jarzma marzył Byron, wśród ech nieprzebrzmiałych wielkości Miltiadasów i Leonidasów i Temistoklesów, złamania zaborczej przemocy perskiej.

Uczuł się autor Lambra i wierszy powstańczych solidarny z ruchami rewolucyjnymi Europy. Uczuł się jako Polak i jako obywatel świata powołany do roli politycznej.

Więc gdy po zwiedzeniu Grecji ułożyły mu się wrażenia obfite w temat podróżniczego poematu — jednego z wielu w ówczesnej literaturze europejskiej — nabrał utwór planowany od razu piętna tendencyjnego, politycznego, rewolucyjnego.

Zmienna, przypadkowa, niespodzianek pełna, nieobliczalna — podróż nadawała się do tego, by z niej wykwitał poemat kapryśny, bezplanowy pozornie, zmienny w tonacji i w kolorycie, to naprawdę chwytający w plastyce i barwności i ruchu rzeczy widziane, to pretekstu szukający w doznaniach wojażera, by wypowiedzieć jego poglądy i uczucia, jego sympatie i zwłaszcza antypatie.

Podróżnik na tle wędrówek wypowiadający przede wszystkim doznania swoje, swoje wzruszenia, znany był już drugiej połowie XVIII wieku jako „podróżnik sentymentalny". Znany był i typ obserwatora stosunków, któremu zasadniczo idzie o satyrę polityczną i o propagandę ideową. Na wyższy stopień poetyczności wzniósł się w poemacie podróżniczym Byrona, w strofach Wędrówek Childe-Harolda, uciekający od bólów samotnik, świat zwiedzający z smutnym, zamarłym sercem i tylko dwojakim entuzjazmem umiejący wybuchać płomiennie: entuzjazmem wolności i entuzjazmem piękna.

Oddaliły się już w przeszłość momenty, w których młody Słowacki stylizował siebie samego na modłę ponurych samotników byrońskich. Ale Childe-Harold mógł i teraz podsuwać stylizację, będącą właśnie wypowiedzeniem istoty własnej.

Tylko że na równi ze smutkiem pragnęła wyrazu pewność siebie, poczucie siły, ruchliwości, lekkości, zdobywane w swobodzie podróżniczej. Musiała więc tę lekkość ruchliwą, nieskrępowaną oddać forma nowego tworu. Wędrówki Childe-Harolda nie wystarczały takiej postawie psychicznej. Odpowiadał jej inny poemat Byrona, ironiczną swobodą autorską w ruch pędzony, gawędzący, kłujący, drwiący, walczący wśród ciągłych dygresyj i uwag osobistych — kapryśne epos o przygodach Don Juana. Zresztą już i w podróżniczą literaturę wniknęła taka nieskrępowana, asocjacjami rzadzona kompozycja. Tak Heine w Reisebilder[1] niby podróż przedstawiał, a naprawdę rozrzucał wyznania osobiste i cięgi satyryczne i polityczne.

Tego właśnie rodzaju Reisebilder, tylko zamiast prozy płynną sekstynę biorące na usługi, tego rodzaju Wędrówki Childe-Harolda w stylu Don Juana stanowi Słowackiego nie dokończona Podróż do Ziemi świętej z Neapolu.

O stylu jej da pojęcie przegląd rymów niektórych: Otranto-canto, boli-Caraccioli, cabrioletti-Paretti, elejson-Nelson, Szekspir-ekspir, jaja-Chiaja, święte-farniente. Jeszcze nigdy u Słowackiego słownik rymów tak nie był charakterystyczny. Egzotyka w nim się maluje, umyślnie operująca dźwiękami mowy włoskiej, mieszanie poetyczności z prozą, ale nade wszystko — popis w igraniu z trudnościami. Są to rymy wyszukane wirtuoza. Brawura wirtuozowska — to postawa twórcza w tych sekstynach. Wirtuozowska jest technika opi-

[1] Tzn. w Obrazach podróży.

sów (zwłaszcza w opisie klasztoru Megaspileon). Wirtuozowska ma być też kompozycja. To przeskakuje niby bez intencji świadomej, naprawdę z lekkością panującego nad tematami żonglera, od przedmiotu do przedmiotu, to splata w równoległe arabeski kilka wątków. Coraz to nowy i coraz to inny ton uczuciowy czy żartobliwy znamionuje lekką, bawiącą budowę pieśni pierwszej, w której motywem przewodnim jest obserwowanie Neapolu z wysokości grobu Wergiliusza. W czwartej znów pieśni ustęp o bohaterskim boju greckim pod Missolungi przerwany zostaje wielokrotnie obrazem ptaszka kryjącego się przed drapieżną kanią, ptaszka, co wydaje się „prawie Polakiem", a we wspomnieniach młodości subtelnym erotyzmem owianych obraz rzeki, wrażenia chwilowe, miłość do Ludwiki, myśl o Helladzie i o Polsce skojarzone są w mieniącą się, uroku pełną, wzruszającą i harmonijną całość.

Poeta cieszy się widokami, przygodami, to też choć nieraz irytują go ludzie i stosunki i choć od czasu do czasu z głębi duszy dobędzie się smutek — dochodzi również do głosu humor niefrasobliwy, roześmiany swobodnie w strofach o „Noclegu w Vostizzy".

Ważny w ewolucji techniki poetyckiej, nie mniej wagi ma ten niepoważny na pozór poemacik w dziejach ideologii Słowackiego. Programem politycznym bliski Mochnackiemu, wyznawca wiary w wolność i w demokrację, porwać pragnący naród do walki, ma już świadomość misji swej narodowej. Odczuwa tę misję religijnie, łączy ją (odmiennie niż w K o r d i a n i e) z chrześcijaństwem — i obok religijności bezwyznaniowej, co każe mu w starym dębie tureckim widzieć kościół cudowny, dostępny modlitwom wszystkich ludzi, wszystkich wiar, zaznacza już swój mistycyzm chrześcijański, już upodabnia spokój swego smutku do wdzianej na duszę zbolałą szaty Chrystusowej.

P o d r ó ż d o Z i e m i Ś w i ę t e j z N e a p o l u, pisana

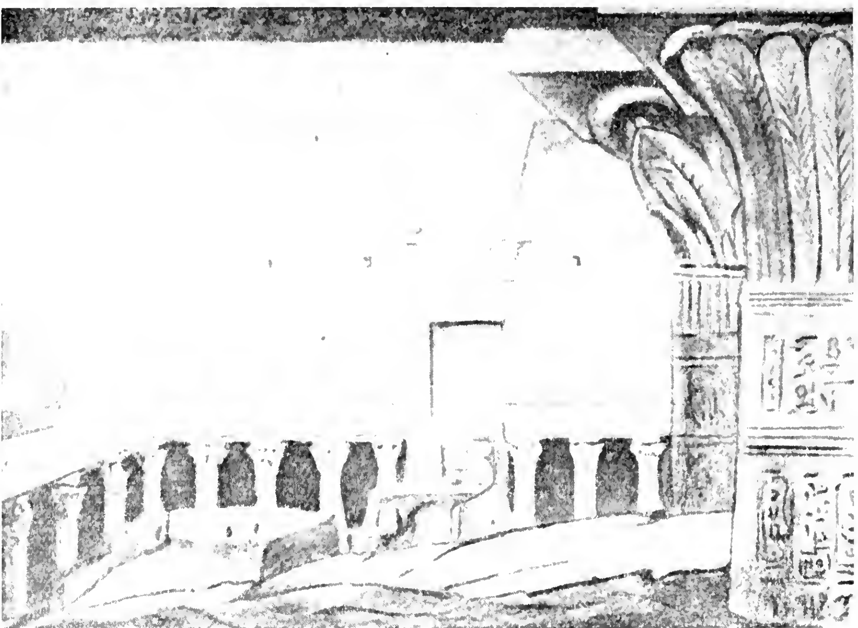
może w Egipcie, skoro pieśni o Grecji w porównaniach wprowadzają już obrazy Nilu, piramid i mumii, urywa się w autografie na początku pieśni VIII. Przeszkodziły na razie jej kontynuowaniu właśnie wrażenia egipskie. Zbyt wiele nisły powagi, zbyt się odcinały imponującą odrębnością, by odpowiadał im subiektywny, kapryśny tok sekstyn podróżniczych. Domagały się ujęcia bardziej obiektywnego, bliższego monumentalności. Starożytność kultury faraonów nastroiła poetę na ton klasyczny — i oto jako forma właściwa nasuwa mu się klasyczny list poetycki o spokojnym rytmie trzynastozgłoskowca. Cykl poetyckich listów pisze [1], a pochłonięty nowością i świetnością wrażeń wzrokowych, malować pragnie i rzeźbić słowami, materiałowi zewnętrznemu przewagę daje nad osobowością i zbliża się do techniki opisowej Zofiówki Trembeckiego i do plastyki Mickiewiczowskiej:

Tu pilnująca głową równowagi dzbanka,
Wyprężona przy murach staje Egipcjanka,
Podobna kariatydzie w ścianę wmurowanej;
Jej koszula, posłuszna piersi z bronzu lanej,
Nad łonem się podnosi i na dół opada,
O każdy kształt jak wodna łamiąc się kaskada.

Zaczyna odczuwać i rozumieć dostojną powagę dawnych wieków, dawnych kultur, widzieć w nich wielkość tajemnic zamierzchłych. Tradycje wiar dawnych odsłaniają mu perspektywę metafizyczną. Trwałość mumij uprzytomnia mu zmysłowo, materialnie ideę nieśmiertelności duszy, a jedno-

---

[1] Na cykl listów poetyckich z Egiptu składają się utwory jednym ciągiem pisane w raptularzu: Do Teofila Januszewskiego, Piramidy, Na szczycie piramid, List do Aleksandra Hołyńskiego i zaczęty tylko list do nie wymienionej wyraźnie Marii Wodzińskiej: Z Nilu. Do*** Odbiciem doznań egipskich są nadto liryki: Pieśń na Nilu i myślą o narodzie przepojona Rozmowa z piramidami.



ŚWIĄTYNIA EGIPSKA W EDFU NAD NILEM

Rysunek Słowackiego (Album podróży na Wschód) Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie

czesne przeżywanie obecności i odległej o tysiąclecia historii starożytnych faraonów każe fantazji jego wiązać te momenty nicią metempsychozy. Szkicuje plan poematu o władcy egipskim Rhamezesie odradzającym się po trzech tysiącach lat w postaci wieśniaka egipskiego.

I bliskim, żywym staje mu się w słonecznym żarze krainy nadnilowej prorok i pan cudów groźnych, Mojżesz. Przeżywa realność Starego Testamentu. Niebawem w Ziemi Świętej odczuje realność Chrystusa. Zrodzi się z tego przeżycia — A n h e l l i.

IV

IDEAŁ ARTYSTYCZNY „HARMONII, KTÓRA wszystko łączy i nalewa jednym kolorem", urzeczywistnił się całkowicie w przedziwnym sybirskim świecie duchowym A n h e l l e g o, poematu kontemplacji religijnej i melancholii bezbrzeżnej, rozlewającej się po białym cmentarzu, nad którym panuje cichy, czarny krzyż.

Był on wobec dróg dotychczasowych twórcy szczytem i syntezą i przezwyciężeniem. Wcieleniu fazy minionej, człowiekowi o duszy chorej, Kordianowi, przeciwstawia człowieka o duszy jasnej i harmonijnej, chociaż bezdennie smutnej. Dramatowi szukania wartości przeciwstawił poemat wiary z mocy przeżyć religijnych i narodowych wysnuty.

Ale jeszcze trwala tragedia słabości. Jeszcze drgał, jak w dawnej poezji „niedowiarstwem ciemnej", pesymizm. I był od dawnego wielekroć głębszy, wielekroć boleśniejszy.

A jednak znikły Kordianowe niepokojące czynniki rozkładu. Dusza poety uleczyła się wśród nadlemańskich błękitów i wśród nieskończoności morza i pustyni i oczyściła się w obcowaniu ze światem najwyższych boskich wartości.

Gdy przez Syrię podążył ku miejscom, w których żył Chrystus, gdy obecnym stał mu się Zbawiciel nad jeziorem Ge-

nezaret, gdy okolice Jerozolimy prostotą i świętością napełniały mu serce, wtedy wzrok duchowy począł z intensywnością nową w to wnikać, „czego oko nie widziało". Noc przy grobie Chrystusowym dokonała ostatecznego przełomu.

A jak dni samotne w Veytoux i w Sorrento pozwoliły skrystalizować się zdobyczom duchowym okresu szwajcarskiego i włoskiego, tak dojrzał plon przeżyć nowych w odosobnieniu i w ciszy, którą otoczył poetę-podróżnika klasztor ormiański na górze Libanu zwany Betcheszban, to znaczy „spoczynek umarłych". Tutaj, pełen myśli i uczuć rozbudzonych w Ziemi Świętej, pisał na wiosnę r. 1837 dzieło, o którym powie w rok potem, gdy wykończony w Florencji rękopis pośle do Paryża: „Nazywa się Anhelli: melancholiczną i trochę Chrystusową ma twarz, wielką prostotę w ubiorze i niepodobny jest do niczego".

Tak — niepodobny jest do niczego, nie dający się w typie swym określić przez wskazanie dzieł pokrewnych — zjawisko nowe, odrębne w literaturze światowej, jakkolwiek z wielkich tradycyj poezji i całej kultury nowożytnej wchłonęło soki żywotne w subtelny, nieziemski organizm.

Był Anhelli wyrazem osobistego zetknięcia się z tchnieniem zaświatów. Ale był również świadectwem, że spojrzała na nie dusza poety przez dwa pryzmaty: Pisma świętego i Boskiej komedii.

Dantego przedmowa do Lambra stawiała niżej od Shakespeare'a, w grudniu jednak r. 1834 już obu ich Słowacki zwał „swoimi kochankami". Gdy zaś na Wschodzie zmieniająca się postawa duchowa wymagała nowego potężnego filara i patrona w sferach sztuki, filarem tym stał się Dante — on, co ideałem był dla włoskiego risorgimenta i co wrósł też w dzieje duchowe polskiej narodowej poezji wieszczej.

Słowackiego każdy nowy etap duchowy wiedzie ku szukaniu nowych form ekspresji, ku nowemu eksperymentowi literac-

kiemu. Więc jak w Balladynie przyswoił Polsce Shakespeare'a, tak przyswoić zamyśla Dantego.

Romantykę polską znamionuje przeniesienie Boskiej komedii na ziemię, którego objawem ostatnim będzie w drugiej połowie w. XIX Wojna Grottgera. Pierwszy wyraz epoki porozbiorowej, Adama Czartoryskiego Bard polski, każe bardowi i młodzieńcowi, który mu towarzyszy, odbyć niby dantejską wędrówkę wśród nieszczęść ojczyzny. Kiedy potężniało religijne odczuwanie losów narodu, nasunąć się mogła myśl, że w walkach i upadkach Polski rozgrywa się ziemski bój mocy piekielnych i niebieskich. Taka jest religijna, dantejska koncepcja Dziadów części trzeciej, Krasiński piekło widział w zwyrodnieniu Europy i najpierw Henrykowi pokazał je w Nie-Boskiej komedii, potem planował sen bolesny o piekle współczesnego świata i włączył go do powieści (przerwanej niedługo po rozpoczęciu) pt. Herburt, by po latach przetworzyć go w Sen z niedokończonego poematu, brzmiący wyraźnie tonami — Słowackiego. Słowacki bowiem, w rozmowach rzymskich poznawszy plan Krasińskiego, postanowił ideę przyjaciela zespolić z wierniejszym znacznie przejęciem zarysów Boskiej komedii.

Powstał szkic Posielenija:[1] Dante oprowadza poetę po piekle sybirskim; jak zaś w włoskiej epopei zaświatów Wergiliusz rolę przewodnika odstępuje w dalszych pieśniach Beatryczy, podobnie i tutaj drugim przewodnikiem ma być anioł i w podziemiach Sybiru ukazać męki najstraszliwsze; po tych obrazach poeta ogląda piekło rzeczywiste; kary w nim ponoszą winowajcy mąk polskich z Piotrem Wielkim na czele.

Gdy jednak Słowacki przystąpił do próby poematu tercy-

---

[1] Posielenije — po rosyjsku „osiedlenie" tj. skazanie na „osiedlenie się" w Syberii, na jej „zaludnienie".

nowego, zmienił plan pierwotny; od razu malować począł świat piekielny zagrobowy z carem Piotrem jako naczelną osobą. Przerwał rychło pisanie tego utworu. Wróci do obrazów jego później, w Poemacie Piasta Dantyszka o piekle.

Pomysł jednolitego dzieła wiodącego w piekło ziemskie i zaziemskie rozłamał się w dwie koncepcje, w jaskrawą wizję krwawego Infernа i w białą zjawę sybirską Anhellego.

Tonom bowiem duchowym, co w symfonię się rozśpiewały wśród ciszy klasztoru libańskiego, nie odpowiadały tercyny o grozie kar potępieńczych.

Zmieniła się forma. Miejsce zwartej kunsztownej tercyny, powrotnością skomplikowaną rymów świadczącej o męskim artystycznym opanowaniu całości, zajęła muzyczna prostota zdań płynących równomiernie bez ram narzuconych, skupiona powaga wersetów biblijnych, przez poetę obdarzona miękkością i niby melodią subtelną kobiecego głosu, rytm odcieleśniony, nie zamknięty, przechodzący w pauzy, w przemilczenia, odczuć dający drugi niejako poza słowami poemat — poemat nie wypowiedziany, niewyrażalny.

Zmienił się koloryt, smutkowi kontemplacyjnemu dając wyraz malarski i postulatowi jasności duchowej. Jednolitym kolorem oblany został Sybir — nie widziany nigdy przez poetę, ustylizowany tak, jak wymagała duchowa atmosfera utworu [1]. W rozległe przestrzenie rozpościerał się i rozpływał pej-

---

[1] Wyobraźni poety narzucił się Sybir jeszcze w Szwajcarii, gdy patrzył na „Mont-Blanc biały, świeżym śniegiem z przyległymi mu górami okryty, podobny do snycerskiego posągu sybirskiej krainy". Źródłami zaś, na których oparł przedstawienie Sybiru, były pamiętniki Kopcia, trzytomowy opis podróży po Rosji wydany przez geografa Pallasa i Chateaubriand, który w powieści Les Natchez dał obraz pustyń Labradoru, niby Sybiru amerykańskiego, i z zachwytem kreślił ognistość zorzy północnej.

zaż, ubogi w barwy, zależny głównie od oświetlenia. Dwie płaszczyzny w nim panują: śniegu i nieba, zwykle gwiaździstego, przecięte niekiedy płomienistą trzecią płaszczyzną, zorzą północną. Odcinają się na takim tle postaci samym swym wystąpieniem, a swoista sztuka malarska, syntetyczno-nastrojowa, wizyjna, hieratyczna, upraszczająca i schematyzująca, tworzy niezapomniane kompozycje; to wstrząsa grozą trzech krzyżów z trupami, czerniejących o północy wśród rozognionych zorzą niebios — to zachwyt budzi świetlanością anielską ducha idącego po fali smugą księżycową.

Malarskość ta niezwykła i muzyczność przenosi czarem swym w świat widmowy, o dziwnej perspektywie dali, o dziwnej jedności faktu realnego i cudu i wizji. W nim to dokonywa się akcja. Czy akcja naprawdę? Nie ma właściwej dynamiki dziejących się wypadków, jak nie ma dialogów właściwych. Są słowa-symbole, są fakty-znaki. Mówi ktoś głosem świętości pełnym dziwną przypowieść biblijną.

Przypowieść o prawdach i tajemnicach wiary — o losie narodu — o misji człowieka.

Poemat religijny i narodowy i osobisty kształtuje się w nierealnych, lecz wyższych od realności swą prawdą wiekową wymiarach anhellicznego świata.

Zespolenie sprawy religijnej i narodowej wyraziło się istotą koncepcji. Określa ją trójca zasadnicza w życiu religijnym wszystkich wiar: kapłan, ofiara i rycerz. A trójcą ową objawiają się szczyty duchowe narodu. I dla narodu spełnia się ofiara religijna, której przygotowanie, dokonanie i owocność treść dają poematowi-przypowieści.

W mszy świętej codzień powtarza się stosunek znamienny w każdej religii, stosunek kapłana do ofiary; Stary Testament wcielił najwyższe kapłaństwo w postaci Mojżesza; dopełnił to kapłaństwo Chrystus i zajaśniał jako najświętsza ofiara: „Baranek Boży, który gładzi grzechy świata". Sza-

man jest kapłanem na Mojżeszową miarę. Anhelli ofiarą na podobieństwo Chrystusowe. Wyraziło się związkiem tych dwu kreacyj przeżycie Starego i Nowego Testamentu. Ale inny jeszcze łączy ich stosunek, typowy w dziedzinie mistyki i znany dobrze chrześcijaństwu: stosunek mistrza do ucznia, inicjującego do inicjowanego. Religię reprezentuje również bojownik zwycięski — więc rycerz tryumfator ukaże się w finale poematu.

Tak zaś opanowało koncepcję przeżycie religijne, że wszystkie postaci główne organicznie z niego właśnie wyrosły, nie tylko Anhelli, Szaman i rycerz, lecz Eloe i Ellenai, i to nie dlatego jedynie, iż pierwsza do aniołów należy, druga jest sybirską Marią Magdaleną. Zaznaczają się w nich dwie linie określające związek świata doczesnego i wyższego: jedna wiedzie z padołu nędzy i grzechu w górę, ku niebu — to linia pokutnicy Ellenai; druga z niebios litośnie zstępuje w niziny bólu jak Eloe. Wyraziły się zarazem dwie idee naczelne chrystianizmu: idea ekspiacji oraz idea pośmiertnego ukojenia.

Sprawa religijna w poemacie jest sprawą narodu. Społeczeństwo czuje to instynktownie, ale nie dorosło do poziomu religijności prawdziwej. Toteż dochodzi do potwornej parodii czynu religijnego — do próbnego ukrzyżowania trzech przedstawicieli stronnictw. W ten sposób wypaczająca rola partyj zostaje napiętnowana i wyrok potępienia pada na całą emigrację — na arystokratów pod wodzą grafa Skira czyli na grupę Czartoryskiego, na demokratów i na wyznawców księdza Bonifata, tj. na stronników Mickiewiczowskiego katolicyzmu. Tych ostatnich osądza Słowacki najostrzej, przeciwstawiając się ich cierpiętnictwu. Już w H o r s z t y ń s k i m stary konfederat-męczennik zarzuca księżom, że chcą, by ludzie cierpieli niepotrzebnie, a wystarczy, gdy człowiek znieść umie ból, który nań spada nieodparcie. Otóż i w A n h e l l i m, tak przesiąkniętym czcią dla cierpiących, odrzuco-

ne zostaje poszukiwanie rozmyślne męczeństwa, fałszywa ideologia cierpienia.

Po Kordianie — drugie, pełniejsze, głębsze przeciwstawienie się Mickiewiczowi. Księgom narodu i pielgrzymstwa odpowiedź daje poemat pokrewny im powagą wersetów biblijnych i tonem ewangelicznym, będący niby ogromną przypowieścią, co staje obok przypowieści głoszonych przez twórcę Dziadów. Na apoteozę emigracji odpowiedź daje krytyczna, pesymistyczna, bolesna w prawdzie swej ocena.

Nie pielgrzymami idącymi do Ziemi Obiecanej z wiarą Pana Tadeusza: „Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono" — nie apostołami wśród cudzoziemców są emigranci, lecz oderwanymi od ziemi i od możności czynu wygnańcami, wiedzącymi, „że już nie zobaczą ojczyzny". Nie dla misji wobec świata, nie dla dawania przykładu ludzkości przebywa naród polski mękę, lecz dla wyniszczenia błędów i grzechów własnych — „drugi raz kładziony w kołyskę, by wyrósł prosty i nie skrzywiony na ciele". A z wad jego i win, nie na samej emigracji ciążących, lecz na całym narodzie (bo całe społeczeństwo reprezentują nieszczęśliwi skupieni na Sybirze) — z wad tych najgorszą słabość. „Zaprawdę" — mówi Szaman — „nie znalazłem tu, czegom szukał; oto serca ich słabe są..." Nie jest wolny od słabości i górujący nad tym pokoleniem Anhelli.

Toteż jest ono pokoleniem skazanym na zagładę. Dopiero po jego śmierci przyjdzie zmartwychwstanie Polski.

Koncepcję taką podsunął Krasiński: generacja współczesna — stwierdziła z logiką bezlitosną, daleką od litości Szamana nad nieszczęściami wygnańców, Nie-Boska komedia — skazana jest na zupełną zagładę; dopiero na jej gruzach zacznie się nowa, jaśniejsza epoka. Złamać się też i upaść musi Irydion; dopiero po upadku bohatera spełni się jego myśl i zniknie potęga Rzymu. Z sądu nad rzeczywistością

dostępną wyłaniał się u Krasińskiego skrajny pesymizm; wiara kazała pesymistycznej, konsekwentnej tragedii dać jako finał — optymistyczną wizję przyszłości. Tak się kończy Nie-Boska, tak się zamyka nową drogą zmartwychwstałego bohatera Irydion. Taką perspektywę daje również w Anhellim zjawa rycerza. Tylko w przeciwieństwie do Irydiona — nie zbudzi się już Anhelli.

Bo sobie samemu przecież poeta w Podróży do Ziemi Świętej zapowiadał: „A gdy na twą grzędę, Ojczyzno, inni powrócą — spać będę...“

Ale ten Anhelli, nie budzący się na głos rycerza, co zwiastuje rewolucję światową, upadek tronów, tryumf ludu, zmartwychwstanie narodów i „czas żywota dla ludzi silnych“ — ten Anhelli umożliwił świętością swą i czystością nadejście dnia nowego. Spełnił misję, którą ma do spełnienia pokolenie emigracyjne: bo jest nią przechowanie najwyższych wartości duchowych narodu. Niezdolny do tego ogół — zastąpi żywotem ofiarnym [1] jednostka święta. Anhelli. On sam nie wie o misji swojej i nie wie o przyszłym tryumfie. Niewiedza ta subiektywna dopełnia miary jego cierpień. Ale ci, którzy mają wiedzę obiektywną, Szaman, aniołowie i Eloe, ci znają posłannictwo Anhellego, a Eloe nad grobem daje mu świadectwo, iż je wykonał:

„On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca“.

W trzech niby kondygnacjach, pokrewnych kondygnacjom średniowiecznego misterium, ukazuje poemat o martyrologii polskiej los narodu zgnębionego. Pierwsza jest piekłem: podziemia Sybiru, w których cierpią i giną męczennicy. Druga stanowi ziemię: teren słabości, win i upadków zakończonych straszliwym końcem świata dla zwyrodniałych wygnańców.

---

[1] Zastąpienie ogółu przez jednostkę wyjątkową to idea Mickiewicza, po raz pierwszy ukształtowana w Konradzie Wallenrodzie.

W sferze trzeciej, nadziemskiej, rozgrywają się dzieje ofiary religijnej, przynoszącej zbawienie, umożliwiającej nadejście zmartwychwstania.
Umożliwia je święta jednostka nie przez czyn, lecz przez swoje — istnienie.
Tak się skrajnie wyraził kult jednostki wyjątkowej.
Bo czyż nie głosi chrześcijańska idea „świętych obcowania", iż duchowa zasługa jednostki spływa na zbiorowość? Czyż nie mówi Biblia, że Bóg ocalić był gotów Sodomę i Gomorę dla pięciu sprawiedliwych?
Ideą posłannictwa Anhellego rozwiązał poeta zagadnienie osobistego swego życia. Dręczące poczucie bezwartościowości, wgryzające się w duszę wyrzutami sumienia od r. 1831, przezwyciężył myślą, że można służyć narodowi stając się naczyniem najwyższych walorów duchowych, poświęcając się im bez jakiegokolwiek celu osobistego i przekazując je przyszłym pokoleniom narodu.
Anhelli bowiem ukształtowany był jako wyidealizowanie własnej jaźni: „wewnętrznego w sobie anioła". Toteż jakkolwiek nie tkwiła w jego losach autobiografia, jakkolwiek początek życia miał pokrewny dziecku, którym Słowacki żywo się interesował, Stasiowi Januszewskiemu [1] — włączył poeta w jego dzieje oddźwięk swej wielkiej i smutnej miłości młodzieńczej, wznosząc ją w sfery anielskie jako miłość ku Eloe.
Jednostka wyjątkowa, wyodrębniona od ogółu wygnańców, nie spełnia jednak posłannictwa z własnej inicjatywy, nie czerpie z siebie źródeł duchowego życia. Jest narzędziem tradycji. Mickiewiczowska to idea, każąca Konradowi Wallen-

[1] Był to syn owego Jana Januszewskiego, który zginął w powstaniu, i Julii Michalskiej zmarłej wkrótce po mężu. „Ojciec mój" — powiada Anhelli — „umarł śmiercią synów ojczyzny, zamordowany; a matka moja umarła z boleści po nim, a jam był pogrobowcem".

rodowi żyć myślą, którą wszczepił weń kapłan tradycji narodowej, Halban.

Szaman wszakże nie tyle z Halbanem związany, ile z jego przetworzeniem, z tym, którego w straszliwej grozie szatańskiej Krasiński postawił obok Irydiona [1]. Jak Masynissa Szaman jest potęgą nadludzką, jak on, jest władcą obcego ludu, starcem pustyni, jak on, staje niby ojciec przy synu wybranym. Tylko Słowacki nie poszedł drogą tragizmu skrajnego, co mistrza i kierownika czynów Irydiona zmienił w wysłannika piekieł. Zamiast grozy i fałszu Masynissy Szaman ma świętość Mojżeszową kapłana tradycji, świętość ducha narodowego.

„Smutna jest dusza moja aż do śmierci". Bolesne te słowa Chrystusa wchłonął w melodię swoją ewangeliczny poemat o nieszczęśliwym, słabym, niedojrzałym narodzie męczeńskim, o pokoleniu skazanym na zagładę. Ale jest to zarazem poemat wiary w Boga, wiary w jednostkę świętą i wiary w ducha narodu.

V

JEDNOLITOŚĆ ARTYSTYCZNĄ TONU NA RÓWNI z poematem szwajcarskim i z *Anhellim* osiągnął *Ojciec zadżumionych*. Białego pomnika sybirskiego

[1] W ogóle Krasińskiemu zawdzięcza *Anhelli* równie wiele jak Dantemu i Biblii. Jako czwartego przewodnika wymienić można romantyka francuskiego, piewcę samotnictwa i majestatu cierpień ludzkich, Alfreda de Vigny. Z poematu jego *Eloa* (o anielicy, która litość i miłość uczuła dla szatana i straciła skutkiem tego niebo) pochodzi anielska opiekunka grobów sybirskich. Idei Vigny'ego wypowiedzianej w dziele pt. *Stello*, że poeta musi być samotny i nieszczęśliwy, że nie wolno mu niczego spodziewać się za życia, że ideały poety urzeczywistnić się mogą dopiero po jego śmierci — odpowiada los bohatera.

smutków patriotycznych godny jest ten posąg wszechludzki bólu. Staje on obok takich wcieleń rozpaczy rodzicielskiej, jak Niobe, Laokoon i Ugolino — tym potężniejszy w wyrazie, że cierpienie przechodzące miarę wszelką niczym nie jest w nim uzasadnione, niczym usprawiedliwione, że przytłacza brzemieniem bezzasadnej, niezrozumiałej, irracjonalnej krzywdy. A tak właśnie odczuwa człowiek ciosy najcięższe.

Kolorytem orientalnym, pustynnym świadczy poemat o łączności swej z podróżą wschodnią, której epizod, zadumą wspomnień owiany, kreśli przedmowa.

Podczas kwarantanny w El-Arish, na granicy Egiptu i Syrii, doktor tamtejszy Steble opowiadał, „jak w kwarantannie siedzący starzec przez trzy miesiące dziewięć osób utracił na zarazę i został sam z bratem". W dzienniku swym notując te słowa poeta dodał: „Scena Danta".

Straszliwe dzieje odpowiadały nastawieniu fantazji opanowanej przez Inferno. Kształtowała ona w ciągu długiego okresu dantejskie poematy o bólu i o piekle. Rozpoczęty przez plan Posielenija i pieśni tercynowe szereg ten obejmuje Anhellego, Ojca zadżumionych, Wacława, Poema Piasta Dantyszka o piekle, Beatryx Cenci, Lillę Wenedę, a i w Mazepie znajdują się motywy piekielne.

Motyw osieroconego ojca nie był zresztą obcy Słowackiemu. W Arabie ustęp jeden jako mękę najsroższą pojmuje pozostanie przy życiu starca, który patrzył na śmierć wszystkich synów. W Lambrze, chcąc ze szczególną siłą oddać posępność księżyca, poeta bladość jego porównywa do bladości starca, „co na ziemi przeżył Zagasłe, mrące co dnia dzieci koło". Gdy zaś motywowi temu opowieść usłyszana w El-Arish użyczyła żywej, wstrząsającej treści, wracał on raz po raz w coraz odmiennej formie: ojciec stary nad tru-

pami synów, którego znajduje Szaman i Anhelli po odwaleniu skały, Dantyszek, co pogrzebał pięciu synów, Wacław nad zwłokami dziecka, Gwinona po stracie syna, Derwid wobec trupa Lilli. Wojewoda z M a z e p y przy trupie Zbigniewa — oto niby orszak bolesny towarzyszący O j c u z a d ż u m i o n y c h.

Ból najstraszniejszy ukazując w słowach starego Araba, któremu zaraza wszystkich bliskich zabrała w ciągu niewielu tygodni, poeta dał mu klasyczny umiar wyrazu i piękno — i ukazał, jak umie zwycięsko łamać się z trudnościami na pozór niepokonalnymi.

Uniknął monotonii grożącej w poemacie, który wielokrotnie powtarza ten sam splot tematów: śmierć skutkiem zarazy i ból spowodowany tą śmiercią. Każdemu ze zgonów poeta inną dał fizjonomię, każdemu inny dał oddźwięk bolesny. W zwartym krótkim utworze wyczerpał całą skalę uczuć targających, a mimo takiego ich natężenia, że w każdej chwili złamać i zniszczyć mogą serce szarpane, nigdy nie przedarł się przez harmonię słów bezdennie smutnych akcent przesady, przejaskrawienia.

Uniknął niebezpieczeństwa brzydoty, prawie nieuniknionego w przedstawieniu choroby zabójczej. Ale chorobę przesunął w sferę egzotyzmu, skoro jest nią obca na ogół Europejczykowi dżuma. Przeniósł ją w dziedzinę klęsk elementarnych mających grozę i wielkość przeznaczenia. Ukazał widmo zachłannej zarazy, co ofiarę po ofierze porywa — i odebrał jej piętno odpychające dzięki taktowi artystycznemu, dzięki unikaniu opisów dokładnych, dzięki zaznaczaniu takich jedynie rysów, które budzą grozę i litość.

Uniknął nuty fałszywej, jaką niejednokrotnie czuje się w wylewie lirycznym bólu, raczej milczącego wtedy, gdy duszę przepełnia po brzegi. Nie jest to bowiem monolog uczuciowy: opowiadającemu nie idzie o wyrażenie uczuć. Daje on relację o faktach, nie spowiada się, lecz opowiada. Narzuca

mu się przy tym wyraz bólu — i działa tym potężniej. Jest tu zaś i ból przeszły, wspominany, i teraźniejszy, przeżywany ponownie — bliski i żywy i bezpośredni, a jednak ukazany w pewnej perspektywie dali, skoro wypadki straszliwe należą do wspomnień.

A wypadkom i uczuciom tło rezonancyjne, wyolbrzymiające, daje ogrom pustyni. Zżyty już z odrębnym życiem przyrody, poeta nie uczynił jej akompaniamentem smutnym boleści, jakby to nasuwało się konwencjonalnym metodom literackim. Znał promieniste, słoneczne, olśniewające blaskami piękno pustyni — i takim je ukazał w obecności Araba, który wie, że dla niego tylko stała się piekielną ta przestrzeń rozzłocona. Do Godziny myśli i do elegii szwajcarskiej przyłączył się jeden jeszcze poemat wspomnień — najprostszy i najboleśniejszy, bliski Marszowi pogrzebowemu Chopina niezapomnianą potęgą uczucia, imponujący ogólnoludzką prawdą i klasyczną niemal posągowością.

* * *

Dostojeństwu boleści Ojca zadżumionych nieprawdopodobnie spotęgowanej przez wielokrotne ciosy, lecz i w źródłach, i w przejawach naturalnej, głęboko ludzkiej — przeciwstawia się potworność i niesamowitość dwu dalszych poematów o bólu i o piekle.

Wyrosły one z tego rozgorączkowania i zarazem wysilania jakiegoś fantazji, które cechuje następującą po miesiącach podróży epokę florencką.

Obejmuje ona drugą połowę r. 1837 i cały niemal rok 1838. Przybył poeta do miasta Dantego i Medyceuszów, bogaty w zasób wrażeń nowych, wdzięczny Bogu za to, że go „prowadził po błękitnych morzach, nad brzegiem wód spokojnych, i na góry chmurami okryte, i na szczyty piramid“, że „coraz to piękniejszymi obrazami karmiąc mu oczy“, „samotności odbiera źródło gryzące“, że „raczej zamienia ją

w słodką melancholię". Przybył ze wzmożoną energią życia, która i ambitne plany autorskie mu poddawała, egzotyką rymów żartobliwie podkreślone w wierszu do księgarza emigracyjnego [1], i objawiała się w stosunkach erotycznych: przez czas jakiś umilała mu życie mniej idealna od dotychczasowych, ale za to radośniejsza miłość ku ładnej dziewczynie włoskiej, potem zarysował mu się w myśli plan małżeństwa z piękną Polką, Aleksandrą Moszczeńską, dysonansowo zresztą zarzucony, gdy w stosunku do bogatej panny dotkniętą się czymś uczuła duma poety i w dwu sonetach dała temu wyraz.

Mimo to władało w nim przeważnie poczucie duchowej czczości, uzasadnione tym, że nieświadomie przetwarzał w sobie treść nową nagromadzoną i przygotowywał się do nowej ekspansji, a właściwa nerwowcom zmienność przypływu i odpływu sił duchowych dołączała stany depresji. Toteż gdy poeta nie poprzestawał na wykończeniu poematów gotowych, Anhellego i może już na Wschodzie pisanego Ojca zadżumionych — nowe dzieła kształtowały się w atmosferze jakiejś niepełności, jakichś wysileń. Podniecenie fantazji przybierało charakter nienormalny, nieopanowany. Jaskrawość orientalna odbijała się w chaosie prześladowczych wyobrażeń, nad którymi ciążyła przerażająca fantastyka dantejskiego piekła, przybliżonego odczuciu poety przez stare, groźne mury Florencji. Nie tyle zja-

[1] W liście do księgarza tego, Eustachego Januszkiewicza, tak kończył wierszyk pokrewny sekstynom Podróży do Ziemi Świętej:

Klnę się tobie i na Ator,
Co w Tentyrze ma swe gmachy,
Że się porwę jak gladiator,
Mój Eustachy.

(Ator — bogini egipska, której świątynia znajduje się w Denderze czyli Tentyrze.)

wy wyłaniały się z fantazji, ile zmory: głowy ścięte, trupy ohydne, ruchy konwulsyjne, płomienie czerwone wśród mroku. Poeta wyzwalał się od nich tworząc, ale nie umiał ich poddać władztwu swego artyzmu, nie umiał narzucić im owej harmonii, której sam żądał niedawno.

Zmory owe wypełniły *Wacława* i *Poema Piasta Dantyszka*.

Wacław przedstawić ma ból potworny, niesamowity, nienaturalny, przenikający duszę zdrajcy, i niesamowity koniec jego życia: otrucie napojem podanym przez zdradzającą go bezwstydnie żonę Greczynkę, napojem, do którego wiedźma-piastunka wsypała popioły przodkow i który przed Wacławem zabija cudownie pięknego a obłąkanego syna Eoliona. Właściwym jednak tematem jest analiza cierpiącej piekielnie, chorej duszy magnata, zwichniętej pod wpływem nieszczęść i ohydą zbrodni przeżartej, a przecież do końca pełnej dumy i niestartego piętna wielkości i szlachetności. Spowiedź przedśmiertna (ulubiony środek techniczny Walter Scotta i Byrona i idących w ślad za nimi poetów) odsłania zawikłane linie tej psychiki.

Wacław to Szczęsny Potocki, a imię zmienione zawdzięcza *Marii* Malczewskiego, której kontynuację napisał poeta wydobywający stale z motywów bliskiej mu poezji obcej nowe możliwości. Teraz, gdy tworzył poematy bólu, szczególnie pokrewnym duchowo stawał mu się piewca *Marii* — piewca melancholii bezdennej, skarżący się tak, jakby się mógł skarżyć autor *Hymnu* o zachodzie słońca i — Anhelli:

> ...Ja wszystkim obcy wśród mojej ojczyzny
> I śmierć mi zostawiła czarne w piersiach blizny,
>
> . . . .
>
> I świata jadłem gorzkie, zatrute kołacze.
> ...Wpływ mego anioła grób w blasku zobaczy.

Może skarżące się pacholę, które w ostatniej chwili towarzyszy Wacławowi Malczewskiego, nasunęło myśl pierwszą

o tajemniczym dziecięcym towarzyszu potępieńca. Ale zadecydowała inna podnieta: konający beznadziejnie magnat dumny skojarzył się z postacią Hrabiego Henryka i przywiódł postać bolesną dziecka-poety, Orcia. Orcio z Nie-Boskiej komedii przeanielił się w fantastycznego Eoliona, którego duch z harfą ognistą ulatuje wraz z orszakiem łabędzi w niebo, dając ostateczne ujęcie umiłowanego przez poetę motywu pójścia w dal i odlotu.

Do poematu, którego pomysł może nawet sięgał dawniejszych czasów, choć wykonanie było plonem florenckim, wraz z tonami Marii powrotną falą wniknął byronizm młodzieńczych powieści poetyckich i poezja Ukrainy.

Jak z pustych pól białych Sybiru, tak i z bujnej Ukrainy tęsknotą Malczewskiego rozkołysanej wydobył twórca Wacława przejmującą symfonię poetycką, brzmiącą w przedziwnym marszu pogrzebowym o zmarłym zdrajcy:

Po ukraińskich stepach syczą żmije,
Pogrzeb się czarny z pochodniami wije,
A za pogrzebem groźny wicher wyje.
Smutno, posępnie przez kurhany płynie
Pogrzeb możnego pana w Ukrainie.

* * *

Syntezą bolesności przenikającej poprzednie utwory i ostateczną krystalizacją spolszczenia koncepcji dantejskiej mogłoby się wydawać Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa[1] o piekle — wizje piekielne drugiego Ojca zadżumionych, pięcioro dziatek mającego w mogile, i drugiego zarazem Anhellego, smutnego po stracie ojczyzny, zespolone z echami rozpaczy Wacławowej, skoro syn-zdrajca rani serce starego Polaka, i nawet z echami elegii szwajcarskiej we wspomnieniu Floren-

[1] Herb Słowackich.

tynki jakiejś kochanej. Syntezą mogą się wydawać: ale mogą też wyglądać na parodię. Groteska barokowa dziwacznie wypaczyła kształt utworu prześwietlonego anhellicznymi blaskami i sięgającego w tajemnice zagrobowe; w nieorganicznie narzucony kontusz pijanego Sarmaty ustroiła motywy zaświatowe Posielenja, wyparte na czas jakiś przez zjawy sybirskie.

„Opowiadanie Dantyszka o piekle" — mówi przypis poety — „natchnięte niby echem dalekim Danta, napisane w ojczyźnie tego księcia ponurych wieszczów; kontuszem Leliwy odstrychnęło się od oryginału i wzoru, stawszy się więcej rubasznym i polskim".

Znamiennie wyziera ze słów tych pogląd, że chcąc Dantego spolszczyć, trzeba go — obniżyć. Trzeba go uczynić rubasznym. Rubaszność Krasiński uważał za naczelną i jedynie oryginalną cechę polską. Tak sądził w latach, gdy na przeszłość narodu patrzył ze skrajnym pesymizmem, od którego miał odstąpić daleko w Przedświcie. W tych właśnie latach, kiedy zetknął się i zaprzyjaźnił ze Słowackim, historia Polski miała dla niego oblicze na pół tragiczne, na pół błazeńskie, tragico-buffo.

I takie oblicze nadał twórca Anhellego przeciętnemu, jak sądził, szlachcicowi polskiemu, może chcąc w ten sposób zbliżyć się do ogółu, pomny uwagi, jaką mu na temat dzieł jego uczynił we Włoszech Teofil Januszewski: że „szlachta nie zrozumie". Wzorem był mu Pasek świeżo ukazany czytelnikom [1] — i rzec można, że pod polskim mianem Danta pomniejszonego Imć pan Jan Chryzostom Pasek szablą dzwoni po piekle.

Niebawem w Grobie Agamemnona sąd o Polsce zostanie ujęty w formułę: „dusza anielska w czerepie rubasznym". Dantyszek zgodny jest z tą formułą.

---

[1] Pamiętniki Paska wyszły w r. 1836.

Nic dziwnego, że akcja, w której występuje, satyrą godzi w typ działania polskiego. Stary szlachcic pragnie głowy swych dzieci zanieść do Boga, by litość wywołać dla mąk ojczyzny. Ale pod wpływem odruchów uczuciowych ciska po drodze jedną głowę po drugiej, marnuje to, co służyć miało sprawie świętej. Twierdził zaś Mochnacki w Historii powstania, że Polakom zapał i siły starczą tylko na rozpoczęcie, nie na dokonanie czynu.

Droga Dantyszka wiedzie przez piekło, w którym straszliwie cierpią kaci jego ojczyzny. Poemat nienawiści politycznej powtarzał więc metodę potężnego pamfletu politycznego, jakim były pieśni niektóre Inferna. Pierwotne przekleństwo człowieka wierzącego, co wroga przeznacza piekłu, u Dantego wcieliło się w wizję poetycką. Mścił się spychając wrogów Italii i wrogów własnych w kręgi piekieł. Słowacki powtórzył ten akt zemsty. Ale Dante mścił się zaciekłą potęgą wiary — Słowacki tylko pomysłem wyobraźni. Toteż trudno wątpić, że dreszcz przejmował żyjących, gdy im Gibelin wielki miejsce wskazywał w piekle. Tej grozy i tej prawdy daremnie szukać w piekle Dantyszkowym.

Ma ono pomimo ustawicznego przetwarzania scen Dantego koloryt własny — piekło krwi, ogniami oświetlone, w którym snują się ruchy i kształty lęk i odrazę budzące. Z zespołem kolorów niesamowitych łączą się piekielne zespoły akustyczne — zwłaszcza w obrazie męki zdrajcy tego, którego życie i zgon ukazał Wacław: w grocie, która jest jego siedliskiem, jęczą kamienie, „cała ojczyzna zabita Przychodzi płakać, i jęczy, i zgrzyta".

Ale niszczy siłę tych wizyj piekielnych — przejaskrawienie. Rubasznemu obserwatorowi obcy jest takt artystyczny Ojca zadżumionych. Mimo to zapomina się o sarmatyzmie pijackim, gdy w starym szlachcicu do głosu dojdzie męczennik-patriota, rycerz spragniony walki o ideę i spragniony zmartwychwstania Polski. I wtedy zdobywa on pra-

wo powiedzenia ojczyźnie: „Wszak myśmy z twego zrobili nazwiska Pacierz co płacze i piorun co błyska".

O rywalizacji jednak z Dantem mowy być nie może w Poemacie Dantyszka. Czas tej rywalizacji przyjdzie dopiero w chwili kształtowania scen zagrobowych Króla-Ducha.

* * *

Wacław i Poema Piasta Dantyszka złączone są nie tylko postacią Szczęsnego Potockiego, którego mękę życia kreśli pierwszy utwór, a cierpienie pośmiertne jeden z najwyrazistszych ustępów w drugim. Wspólne są i współczesnego powstania obu dzieł dowodzą podobieństwa stylistyczne (nadużywanie spójnika „to" pochodzące z Marii), powtarzające się obrazy („krwawa tęcza", zalewanie i niszczenie „krwawą strugą"), metafory identyczne („piorun krwi"), te same składniki charakterystyczne słownictwa. Do wyrazów, które język tych poematów o bólu i piekle wyodrębniają od twórczości poprzedniej, należy przymiotnik „ohydny", tak na pozór daleki atmosferze poetycznej, która w myśli czytelnika osnuwa postać Słowackiego. Epitet ów zachowuje częstość i wagę swej roli w tragedii ściśle związanej z wrażeniami włoskimi, florenckimi, chociaż prawdopodobnie powstałej po wyjeździe z Florencji w Paryżu, w r. 1839.

Beatryx Cenci należy do grupy jaskrawych, przejaskrawionych poematów o piętnie piekielnym. Wyraźna w nich sympatia dla słowa „ohydny" wskazuje przemianę w estetyce twórcy. Dawniej brzydota miała w pewnej mierze zamknięty dostęp do jego świata poetyckiego. Wnikała weń tylko w formie moralnej jako zbrodnia, i to przeważnie estetyzowana w duchu romantycznym, wznoszona na poziom wyższy cechą potęgi, wyjątkowości. Unikał zaś poeta brzydoty fizycznej; nawet gdy okropności malował (w „Arabie"),

odbierał im rysy wstrętne, a zbrodniarzy czynił raczej pięknymi fizycznie: przecież Balladyna jest niepospolicie piękna. Zbrodniarz fizycznie odrażający, garbaty intrygant Negri, występuje dopiero w Beatryx Cenci.
Bo w toku kształtowania dzieł o tematach piekielnych weszły w krąg wyobraźni i rzeczy ohydne. Wiązały się ze spotęgowaniem grozy, ale nie cofały się i przed groteską.
W nowej tragedii, co już nie tylko bez wahania opowiada o straszliwej brzydocie, lecz nie cofa się przed jej ukazaniem na scenie, zespół niesamowitej grozy z ohydną groteską przejawił się kreacją osobnych postaci konkretyzujących nastrój dzieła: trzech przerażających i odrażających Furyj — czy raczej szekspirowskich czarownic-kusicielek z Makbeta, które za przykładem Walterskotowej Narzeczonej z Lammermooru przybrały łachmany żebraczek stojących pod kościołem.
Ale tragedia, w której rządzą ohydne Furie, czaruje również pięknem nieziemskim bohaterki. Takie barokowe zestawienie grozy i brzydoty z pięknem dawały i poprzednie utwory: chorobliwie anielska postać Eoliona jaśnieje w mrocznym Wacławie. Teraz wszakże zespół stał się o wiele silniejszy, bo cudownie piękna, idealna Beatryx niesie z sobą i wiew grozy niesamowitej: ojcobójczyni, ścięta za zbrodnię popełnioną. Co więcej — od pierwszego aktu dwoisty jest jej obraz: obok żywej Beatryx jawi się w mrokach widmo jej głowy ściętej, ukazane przez Furie.
Widmo głowy ściętej prześladowało poetę i wielokrotnie wracało w jego twórczości. Florencja pozwoliła mu na Placu Signorii oglądać nieraz słynną rzeźbę Benvenuta Celliniego: Perseusza z głową zabitej Meduzy — z cudownie piękną, oddzieloną od ciała głową kobiecą.
I Beatryx Cenci jest poematem o walce zmory straszliwej z snem cudownym — i o zwycięstwie zmory. Jak się dzieje często w marzeniach gorączkowych, oscyluje między

dreszczem zachwytu i dreszczem przerażenia. To zaś niszczenie piękna przez zmorę wydaje się poecie strasznym, ironicznym prawem świata, logiką owej irracjonalności miażdżącej, którą udramatyzował w Balladynie. Irracjonalność bolesną w okresie wewnętrznego ukojenia ukazywał z melancholijną rezygnacją elegii szwajcarskiej czy Anhellego. W Wacławie i w Dantyszku natomiast brzmi dysonansowo bunt, protest — i nadaje im tętno dramatyczne. Niebawem przyobleka się ponownie w kształt ścierających się sił, spełniającego się w walce rozpaczliwej losu.

Że pierwszy z nowych utworów dramatycznych, szekspirowskim wierszem białym ułożony i za przykładem Shakespeare'a włączający prozę, był nową redakcją sztuki niegdyś pisanej dla jednego z teatrów francuskich, to może skutek ponownego zetknięcia się ze scenami paryskimi.

Władały na nich dramaty, które działały efektami akcji scenicznej, dreszcz grozy wywołując, piętrząc zawikłania niezwykłe, zbrodnie, tajemnice. Płacił daninę temu kierunkowi sam Wiktor Hugo. Literatura sensacyjna, zrodzona w Anglii osiemnastego wieku, opanowała i powieść i teatr szczególnie w Niemczech i we Francji. Słynne zbrodnie były dla niej tematami pożądanymi.

Swobodnie przetwarzając dzieje ojcobójczyni, której rzekomy portret, przechowany w rzymskim pałacu Barberinich, zachwyca miękkością i słodyczą rysów, Słowacki nagromadził jak najobficiej motywy niezwykłe, sensacyjne, a dane przez historię tło — Włochy w epoce renesansu — zgodne było z pociągiem literatury tego typu do zabarwienia egzotycznego.

Nie poprzestał na ojcobójstwie, do którego szlachetną, czystą Beatryczę doprowadza zbrodnicza namiętność starego Cenciego; dołączył nieznane źródłom historycznym postaci dwu niepodobnych braci-malarzy; jeden z nich, Giani,

idealną miłością kocha nieszczęśliwą, której głowę ukazały mu wiedźmy; drugi, nikczemny ksiądz Negri, od dawna pałający ku niej zmysłowym pożądaniem, najpierw popycha rodzinę Cencich do strasznej decyzji, potem ich denuncjuje, a namalowany przez niego obraz morderstwa wyrywa z ust winnych wyznanie w czasie procesu. Oskarżyciel już w tej chwili nie żyje — zabił go Giani dla ocalenia ukochanej popełniając bratobójstwo. Ale tym właśnie ją zgubił: papież, gotów ułaskawić Cencich, nie czyni tego, przerażony nową zbrodnią. Ginie Beatryx z matką i z bratem, a Giani odbiera sobie życie w sposób, niezwykłością podobny otruciu zdrajcy prochami przodków: połyka kawałki szkła, na którym wymalował Matkę Boską. Tak się kończy tragedia irracjonalnej ironii losu, która atmosferą zbrodni usidla złośliwie dusze szlachetne.

W szybkim tempie prowadząc akcję poplątaną, Słowacki nie ustrzegł się od nieprawdopodobieństw i niekonsekwencyj, ale okazał nadzwyczajną zdolność widzenia istotnego sceny i tworzenia efektów malarskich i teatralnych, gdy wśród gwarnego włoskiego tłumu stawiał milczącą, posągową ojcobójczynię, gdy promień czerwony światła rzucał w ciemność więzienia Cencich, gdy wśród napięcia szalonego sceny sądowej, niemal już dochodzącej do uniewinnienia oskarżonych, wnieść kazal i odsłonić obraz morderstwa. Poezją wielkiej miłości, przypominającej Romea i Julię, rozjaśnił niesamowitość utworu, a kondensacją dramatyczną imponuje w scenach początkowych, w dwustu wierszach zamykając tragedię rodzinną i ojcobójstwo — w scenach niezwykłej ekspozycji, która jest naprawdę katastrofą wstrząsającą.

Pomimo nadmiaru okropności i nerwowego tempa wyraziście zarysował się problemat psychologiczny, nęcący romantycznym sprzężeniem przeciwieństw: zespolenie zbrodni strasznej z nieskażoną jasnością i czystością duszy. Umożliwia je „rzymskość“ Beatryczy, niezłomność jej woli.



JULIUSZ SŁOWACKI W R. 1838

Rysunek J. Kurowskiego, staloryt Jamesa Hopwooda

Dotąd Słowacki bohaterów bliskich sobie duchowo czynił ludźmi słabymi. Było to ważnym etapem ewolucji, iż nadszedł moment, w którym postaci szlachetne, promienne kształtować począł jako ludzi o woli nieugiętej.

VI

BÓL OSOBISTY I PATRIOTYCZNY, UDOSTOJNIONY i ukojony kontemplacją wiecznych wartości, drgający nurtem głębinowym skargi rozpacznej, a mimo to bierny, zrezygnowany modlitewnie i cmentarnie, wypowiedział się z mocą szlachetną i cichą w Anhellim. W Lilli Wenedzie przemówił ten sam ból indywidualny i zbiorowy, nadal przepojony tchnieniem sfer religijnych, ale pełen dynamiki, pełen buntu i protestu, spragniony walki nieubłaganej, chociażby nawet beznadziejnej. Tam bolał liryk i myśliciel — i zwierciadłem bolesnego świata czynił lazur swej duszy jasnej, chrześcijańskiej, poetycznej, już karmionej mistyczną światłością. Tutaj wystąpił tragik, w którym obok chrystianizmu ozwały się echami wieków dawnych groźne, mściwe siły pogańskie, który na równi z boleścią wznoszącą czuł straszliwe, niszczące brzemię przeznaczenia.
Włada ono w prologu od razu przenikającym słuchacza bolesną grozą tragicznej walki, która narodowi niesie zagładę.

Przekleństwo! przekleństwo! przekleństwo!
Ojczyzna nasza kona i na wieki
Widzę umarłą...
I ty umarła... ja ci zamknę powieki,
Zimnego piasku w usta nasypię, a w gardło
Przekleństw, które ty z sobą poniesiesz w daleki
Kraj — na tamten świat — o! nieszczęśliwa!

Rytm zmienny uwydatnia walory dźwiękowe słów, które na ogół w dramacie bardziej treścią działać winny niż brzmie-

niem i które zwykle regularność wiersza ujmuje w ramy stałe, sugerujące odrębność poetycznego świata, ale nie narzucające się własną wyrazistością. Powtarzania, współdźwięki, wprowadzanie rzadkiego w języku naszym rytmu męskiego — potęgują ową ekspresję brzmień samych [1], wkładając w nie grozę i zgrzyt, i jęk, i siłę. Przemówienia, w których czuje się fale rozedrgane uczucia, od rymów wyrazistych przechodzą do surowszej prostoty wiersza białego, niezwykłego w dramacie polskim, a mającego przeważać w dialogach L i l l i W e n e d y. Jak gdyby zaś i oczom narzucić się miała muzyczność poematu, jawią się na scenie harfy, co tajemniczym głosem strun wtórują słowom.

Są one dopełnieniem malarskiego i plastycznego ujęcia sceny, w której na tle dziwnej groty, światłem zachodu słońca ozłoconej i przez otwory ścian wiodącej wzrok w dal rozległego krajobrazu, kontrastują z sobą dwie postaci kobiece o piękności odmiennej, a po chwili stają obok nich dwunastu posągom podobni starcy-harfiarze. Owe zaś dwie siostry — biała, jasna Lilla, najpierw z białym kwiatem i z gołębiem skojarzona, potem i w chwili tryumfu, i w chwili śmierci z harfą złotostrunną, o głosie miękkim, tkliwym, na pół dziewczęcym, na pół dziecięcym — i potężna, posępna, z piorunami i z purpurą krwi sprzymierzona Roza Weneda, „wróżka ludu nieszczęśliwa“ — to skrystalizowanie dwu biegunów, między którymi przepływa nurt poezji Słowackiego,

---

[1] Powtarzanie słów: „umarłą“, „umarła“ i związanie z nimi rymu w wyrazie „gardło“, nacisk spoczywający na asonansie słów „kraj“ i „świat“, wyzyskanie spółgłosek syczących w zapowiedzi: „Zimnego piasku w usta nasypię“; dołącza się działanie pauz w różnych miejscach wiersza (Przekleństw, które ty z sobą poniesiesz w daleki Kraj — na tamten świat — o! nieszczęśliwa!); w dalszym ciągu np. oparcie melodii wiersza na grupie „ar“ — „ra“ i na wielokrotnym „r“: „Harfy nasze grają Rycerski śpiew. Te harfy uczuły krew I drżą...“

to wcielenie poezji wysubtelniającej, posługującej się bielą, błękitem, tęczowością, miękkim rozśpiewaniem, i poezji wyolbrzymiającej, wyjaskrawiającej, rozkochanej w grozie i mocy, w krwi i purpurze, w mroku i w błyskawicach.
Siostry te wplecione są w tok straszliwego momentu dziejowego, w którym los nieubłagany ku otchłani pędzi całą zbiorowość. Osnute grozą proroctw i przerażających cudów — należą do jakiegoś świata mitów. Tragedię mityczną rozpoczyna ów prolog, i atmosferą mitu, i zespoleniem wizji teatralnej z muzyczną i malarską uprzedzający sztukę Ryszarda Wagnera. Rozpoczyna tragedię bliską duchowo teatrowi herosów i przeznaczenia, jaki stworzyła niegdyś Hellada, i nie mniej bliską owej mitologii północnej, z której czerpać będzie właśnie w niewiele lat później Wagner, a której groźny czar pociągał również twórcę I r y d i o n a.
Skandynawskie pieśni Eddy i poematy Osjana były dla romantyków źródłem kształtowania obrazów, które miały wskrzeszać przedhistoryczne dzieje Europy germańskiej i celtyckiej. Z nich bierze Słowacki rysy zamierzchłej przeszłości, przesuwając w nią dramat aktualny roku 1831.
Dziewice w grocie oczekujące wyniku walki, harfiarze, których harfy brzmią tonami wróżebnymi, nie tknięte ręką niczyją — dla czytelników epoki romantycznej i przedromantycznej były to postaci o typie osjanicznym. James Macpherson, który poematy swe liryczno-epickie, oparte na starych szkockich pieśniach ludowych, ogłosił jako dawne twory rzekomego barda kaledońskiego z w. III po Chr. Osjana[1], wydał się Europie rewelatorem rodzimej przeszłości zamierzchłej i rewelatorem nieznanych skarbów poezji; obdarzył on wiek XVIII heroicznym światem wojowników, czułych dziewic i bardów-harfiarzy, zespolonych z duchami zmarłych, co wśród podmuchów wichru biorą udział w walce żyją-

[1] Zaczął on je ogłaszać w r. 1760.

cych, a świat ów nastrojowo ukazał na tle mglistego krajobrazu Szkocji. Poeci i uczeni do tego wizerunku rzekomego Celtów przedhistorycznych dorzucali nowe rysy; u niemieckich naśladowców i wielbicieli Osjana, tworzących poezję patriotyczną w jego stylu, bard stał się synonimem wieszcza narodowego; zajęto się (we Francji zwłaszcza) wierzeniami religijnymi celtyckich kapłanów-druidów; prastare pomniki z jednego głazu wykute, znajdujące się we Francji północnej, uważano błędnie za grobowce druidyczne; Chateaubriand, ojciec romantyzmu francuskiego, w Męczennikach swych przedstawiając Rzym upadający i „barbarzyńskie" ludy Europy dawnej, Franków i Gallów czyli Celtów — druidessę Velledę uczynił przewodniczką ludu celtyckiego i prorokinią, która wzywa do walki przeciw Rzymowi.
Z poematów Osjana wyłoniła się wizja ludu dawnego z dwunastu harfiarzami, z królem pieśniarzem, Derwidem czyli Druidem, na czele; ryciny przedstawiające ślepego starca Osjana z harfą i towarzyszącą mu narzeczoną syna jego zmarłego Malwiną mogłyby uchodzić również za obrazy Derwida i Lilli Wenedy, a dwanaście kamieni druidycznych spotęgowało monumentalność wizji.
Może pokrewna jest też druidessie Velledzie „wróżka ludu nieszczęśliwa" u Słowackiego. Ale w jej potężną postać więcej jeszcze wniknęło z groźnej mitologii skandynawskiej. Oddalił się polski dramat mityczny od sentymentalizmu czułych dziewic Osjana, przejął się surowością i twardą powagą pieśni Eddy[1], do tragizmu poezji starogermańskiej zbliżył się scenami straszliwej walki ostatniej, w której giną Wenedzi. Roza Weneda tchnie ową ponurą wielkością, jaką mitom swym dała Skandynawia wielbiąca dzikich, okrutnych, twardych bohaterów. Z żelazną siłą woli stąpają oni pośród

[1] Pieśni Eddy opiewające bogów i bohaterów skandynawskich powstały w Islandii w XII w. po Chr.



OSJAN I MALWINA
Prawdopodobnie pierwowzór Derwida i Lilli
Ilustracja Poematów Osjana w wydaniu z r. 1801
(The Pocket Library. Part XXII — XXV. The Poems of Ossian translated by James Macpherson Esq. A new edition. Vienna MDCCCI)

boju nieubłaganego; ani tych mężów zaciętych, ani podobnych im bogów nie powstrzyma świadomość czekającej zagłady, która i nad niebianami zawisła jako przyjść mający „zmierzch bogów"; a przyszłość groźną ludzi i bóstw znają przede wszystkim wróżki mądre i potężne.

Ale jeśli atmosferą Osjana i Eddy tchnie mit wenedyjski, to jednak właściwe rysy kształtujące dała im własna niejako tradycja poetycka twórcy i bolesne rozmyślania jego nad nieszczęściem narodu.

Chciał istotę duchową złamanego narodu wcielić w bohaterów tragedii. A szczyty duchowe zbiorowości ujął poemat sybirski w trójcę: kapłana, ofiary i rycerza. Dopełniona jeszcze czwartą postacią poety-śpiewaka, już w Wallenrodzie wysuniętą na czoło ludu i obdarzoną posłannictwem bronienia i przechowywania wartości najwyższych — trójca Anhellego wraca w rodzinie królewskiej Wenedów.

Kapłanką na miarę Szamana, ale wyższą nadeń przez potęgę woli, jest Roza Weneda; ofiarą, chrystusowemu Anhellemu bliską w swej czystości, lecz również o woli mocnej, stała się Lilla. One obie górują w tej wielkiej tragedii; a owo górowanie postaci kobiecych w sferze ducha nie bez związku jest chyba z przemożną rolą, jaka w duchowym rozwoju poety przypadła kobiecie — matce jego [1], jak nie bez związku

[1] Osoby, które w dzieciństwie czyimś odegrały główną rolę, trwają silnie i w pamięci świadomej, i w pamięci tworzącej treści nieświadome duszy; stają się one na całe życie źródłem snów i marzeń, a u artysty pierwowzorami tworów wyobraźni. Niekiedy przy tym rozszczepiają się na różne postaci reprezentujące różne ich cechy i różnorodny do nich stosunek twórcy. Tak więc Lilla i Roza wcielają może dwa odmienne oblicza kobiecości matki — jedna miękką tkliwość, serdeczność, zdolność do poświęceń, druga magiczny, niekiedy groźny wpływ na innych. Ujemne rysy takiego wpływu może nawet odbiły się w psującej synów okrutnicy Gwinonie.

z pięknymi siostrami przyrodnimi jest zapewne powtarzająca się kontrastowa para sióstr pięknych. Rycerz wystąpił wśród Wenedów w dwoistej postaci Lelum-Polelum. Derwid zaś w duchu mitów będący władcą talizmanu świętego, harfy zwycięskiej, zespala w sobie kapłana z ofiarą i z rycerzem i z królem-śpiewakiem, niby Dawid i Osjan nowy, a zarazem nowy Priam i Lear i Edyp oślepiony, nowy król boleści. Bo doszło w nim do skrajnego wyrazu dążenie, by ból wypowiedzieć w najwyższym spotęgowaniu. Wszystko traci ten starzec bezsilny a jednak pełen wielkości, rzecznik epoki, co wrogom przeciwstawiła słowo bolesne i dostojne i druzgocące: traci koronę, naród, córkę ukochaną, harfę; zgnębiony klęską i niewolą, oślepiony, sponiewierany, dręczony z wyrafinowanym okrucieństwem, skupił w bólu swym wszelkie źródła cierpienia.

Jest on królem ginącego pokolenia. Rozstrzyga o kształtowaniu tragedii wizja ginącego świata przejęta z Nie-Boskiej komedii, a władająca już w Anhellim. Tryumf idei świetlanej, który wizję tę łagodzi, pozostaje jak w Nie-Boskiej tryumfem pozgonnym. Zginą Wenedzi — i dopiero z popiołów zrodzony syn Rozy będzie ich mścicielem. I dopiero nad stosem bohaterów jawi się znak zmiłowania Bożego, postać Matki Boskiej. Podobnie przecież Eloe litość i ukojenie przynosi dopiero — umarłym.

A ukazując w zwierciadle wieków odległych świeżą klęskę i Polskę współczesną przedstawiając jako pokolenie skazane na zagładę, stawiał bolesne pytanie Szamana: „Dlaczego ci ludzie mają ginąć“? I nie znajdował odpowiedzi... Nie dawała wyjaśnienia słabość, którą piętnował u Wenedów, bo nawet owa słabość dziwna, owo wyczekiwanie cudu, owo uzależnienie się od harfy-talizmanu wydaje się czymś narzuconym przez klątwę ciążącą. O klątwie nieubłaganej mówi przecież Roza, najbystrzej widząca wady swego ludu. Więc nie tragedia winy, lecz tragedia krzywdy. Więc nie szukanie

powodów upadku, lecz protest rozpaczy. Więc znowu irracjonalność nieszczęścia jak w *Ojcu zadżumionych*, jak w *Beatryx Cenci*. Jest ona tym jaskrawsza, że Wenedowie-Polacy giną w walce z ludem, który znacznie niżej od nich stoi. Wielcy i szlachetni ulegają lichym i małym. To właśnie wkładało taki bezmiar bólu i taką moc protestu buntowniczego w słowa Polelum, gdy ze zwłokami brata tragicznie wywyższony na stosie — widzi przed sobą Lecha i Gwalberta, z których pierwszy przynosi mu życie, drugi wiarę:

Życie i wiarę! — Boże, patrzaj z nieba
Na tych dwóch ludzi przed stosem Weneda
Konającego — patrzaj na tych ludzi,
I pomyśl, jakim Ty dajesz stworzeniom
Chwilę tryumfu i urągowiska?

Niewspółmierność pokonanych i zwycięzców w r. 1831 nasunęła Słowackiemu znany motyw mitów starożytnych: motyw klęski olbrzymów w starciu z nowym karłowatym pokoleniem.

Ale nie dość jeszcze, iż nad Derwidem i jego rycerzami tryumfuje nie dorastający do ich wyżyny człowiek przeciętny, pospolity, fizycznie nawet nikły, Lech z gromadą nie mniej pospolitych Lechitów. Wyjaskrawienie tragizmu idzie dalej: Ślaz, najpodlejsza z kreatur, jest właściwym sprawcą katastrofy.

Ślaz jawi się jako postać komiczna, groteskowa, odpowiadająca tendencji teatru szekspirowskiego i hiszpańskiego i romantycznego, by śmieszność, błazeństwo wplatać w tragedię. Okazuje się, jak oryginalny umie być Słowacki tam, gdzie na pozór bierze znany motyw tradycyjny czy pomysł obcy. Wkładkę humorystyczną zmienia w zgrzyt mający wieść do spotęgowania tragizmu. Utarty proceder techniki teatralnej przekształca w przejmujący wyraz poglądu pesymistycznego na świat. Ciska w oczy dowód, jak małość i marność podła

przeważa szalę w dziejach, jak w przepaść popycha szlachetnych i wielkich, jak rozstrzyga o losie narodu...
Ten los jest w tragedii wenedyjskiej z góry przesądzony i naród zmienić go nie zdoła. Uznając to wszakże poeta jednocześnie stwierdza, ze — nie dorósł naród do wyżyn swego losu. Bo jeśli nie zależy od pokonanych katastrofa, zależy jednak od nich własna postawa duchowa. Kto zginąć musi fizycznie, może ocalić w sobie wartości duchowe i uczynić z nich posiew przyszłego zagrobowego zwycięstwa. W imię wiary takiej cierpiał Anhelli. W imię wiary takiej kapłanka ducha narodowego Roza Weneda z narodu czyni ofiarę całopalną i by od hańby go uchronić, wiedzie go do śmierci bohaterskiej. Dlatego przekaże moc duchową synowi, co kiedyś będzie mścicielem.
Gdy nie można zwyciężyć, jeden zostaje obowiązek — heroicznej śmierci.
To mówił poeta bojownikom roku 1830/1 wyrzucając im, że przeżyli klęskę, tak jak sobie czynił wyrzut dręczący Lambra: „Czemuś nie skonał, gdy wszyscy skonali“? Pragnął tym oskarżeniem zatargać sercami — i wykrzesać z nich wielkość.
Myśl o zagładzie, o śmierci włada w utworze — i aż trudno sobie uprzytomnić, że stworzony przez poetę jako oddźwięk roku 1831 mit o zagładzie narodu to zarazem mit o początku państwa polskiego. Autor Balladyny, marzący o ukazaniu dziejów zamierzchłych w sześciu „kronikach dramatycznych“, które zapowiedział w liście dedykacyjnym do „poety ruin“, jako pierwszą z nich, jako poetyckie odtworzenie genezy narodu, kształtował tragedię wenedyjską. Należał do epoki, której patriotyzm barwił się boleśnie, tragicznie, która wielkość umiała widzieć tylko w nieszczęściu — i dlatego nawet początek dziejów, skoro miał zyskać piętno poetyckiej wielkości, przemieniał mu się w wizję tragiczną.
A pojęcie początku państwa jako walki nieubłaganej dwu

plemion umożliwione było przez ówczesne teorie historyczne. Myśliciel niemiecki Herder, jeden z duchowych ojców romantyzmu, jako pierwszy gloryfikator Słowian wpływający silnie na słowiańskie koncepcje narodowe XIX wieku, pierwotnym Słowianom przypisywał cnoty idylliczne i łagodność i sądził, że dopiero obcy przynieśli im energię państwotwórczą. Przecież tworem Waregów normańskich było państwo ruskie. Toteż i polscy historycy teorią podboju tłumaczyli powstanie Polski; godzono się powszechnie, że najazd rozpoczął dzieje nasze i był źródłem podziału na szlachtę pochodzącą od zdobywców i na poddanych jej chłopów. Znajomy Słowackiego Lewestan, który właśnie wtedy przygotowywał książkę o *Pierwotnych dziejach Polski*, przyjmował teorię najazdu, a za podbitych mieszkańców uważał lud celtycki. Słowacki też Celtami uczynił Wenedów, gdy Lechitów upodobnił do awanturniczych germańskich Normanów.

Ale przeciwstawienie Wenedów i Lechitów nabrało w tragedii szczególnego znaczenia dla dziejów ducha narodowego. Oto ducha owego wywodzi poeta od ludu Rozy i Derwida, w Wenedach widzi praojców wszystkiego, co w Polsce wyższe, idealne, szlachetne, bohaterskie; Lechici natomiast to praojcowie polskich wad szlacheckich. Bolesna dla Słowackiego dwoistość jakaś Polski, kontrast dostojeństwa ducha i nizin rubasznej pospolitości i bezmyślności znaleźć ma tedy wyjaśnienie w micie.

Wenedzi reprezentują sferę duchową samego twórcy. Chociaż więc nie usunął ich spod sądu swego krytycznego i nie tylko praojców duszy heroicznej w nich ukazał, lecz i praojców duszy chorej, słabości wewnętrznej — dał im to wszystko, co łączyło się z wyżyną kapłaństwa, rycerskości, poezji wieszczej i ofiary. Toteż styl, którym ich ukształtował, jest nawskroś stylem idealizującym. Lechici natomiast, barbarzyńcy o „głowach nie myślących", za to pełni sił

i energii, zdolni do życia rzeczywistego, nie ze sfery duchowej twórcy zaczerpnęli rysów, lecz z obserwacji — i jako ludzi z krwi i kości skreślił ich świetny realizm psychologiczny. Tryumf osiąga on w kreacji Gwinony. Obok potężnej, jednolitej Balladyny, z żelazną konsekwencją zmierzającej poprzez zbrodnie do celu, staje odmienna zupełnie postać zbrodnicza, zachowująca cechy prawdziwej kobiecości, namiętnie przywiązana do syna, pozorami siły kryjąca słabość utajoną, histeryczka wybuchająca potokami słowa kłamliwego, nie cele mająca, lecz kaprysy, w okrucieństwie okazująca tylko spotęgowaną potwornie dokuczliwość.
Do stylu idealizującego i realistycznego dołączył się trzeci styl, karykaturalny, w posiadanie biorąc błazeńską brzydotę fizyczną i moralną Ślaza i wydętą dostojność Gwalberta świętego. Poeta-chrześcijanin Lillę uczynił chrześcijanką i wizją Matki Boskiej rozjaśnił finał; ale przeciwnik Rzymu, żal czujący do papieża Grzegorza XVI za bullę przeciw powstaniu, skarykaturował go w Gwalbercie przechodzącym na stronę zwycięzców. Uznał jego misję apostolską, lecz tendencyjnie odsłonił spod aureoli lichotę człowieka. Chciał zaznaczyć, że Kościół posiada prawdę religijną, ale że reprezentanci jego bywają jednostkami małej wartości i że w sprawach świeckich dają dowody bezsilności i braku orientacji.
Imponując bogactwem odcieni w obrębie owych stylów L i l l a W e n e d a, wyższa od B a l l a d y n y wielkością koncepcji, rywalizuje z nią rozmaitością tonów. Rywalizuje również pomysłami malarskimi: budzącej się czy ulatującej wraz z łańcuchem żurawi Goplany godna jest Lilla, gdy „biała księżycem. Siedzi na harfie grająca, a przy niej W krąg stoją węże, tak wyprostowane, Jak morska fala wzdęta nad dziewczyną". Obrazy te, usunięte poza scenę, tylko słowami są zasugerowane; za to malarskie i plastyczne ukształtowanie wizji teatralnej przykuwa w zakończeniu,



MENELAOS ZE ZWŁOKAMI PATROKLOSA

Prawdopodobnie pierwowzór Polelum i Lelum w scenie ostatniej dramatu

Florencja, Loggia dei Lanzi

gdy stos podstawę daje bolesnej grupie rzeźbiarskiej Polelum ze zwłokami Lelum — podobnej do słynnego Menelaosa noszącego zwłoki Patroklosa, którego poeta widział na wspaniałym placu ratuszowym Florencji.

Typ dramatu pozostał jak w Balladynie szekspirowski, chociaż odrębną atmosferę dała mu religijna powaga mitycznego świata i chociaż w jej ujęciu poeta zbliżył się do tragików greckich i rolą chóru harfiarzy upodobnił dramat do struktury helleńskiego teatru. Oddziałała również na poemat o ginących Wenedach literatura hiszpańska, chętnie przedstawiająca komiczny kontrast między panem a sługą; św. Gwalbert i Ślaz przypominają i słynną parę Cervantesa, i postaci Calderona. Ale cechą przywodzącą na myśl teatr calderonowski jest szczególnie rola pomysłowości w akcji dramatu. Zwykle pomysłowość decyduje o wypadkach tylko w komedii, Calderon jednak nie wahał się wprowadzić jej i w dramacie poważnym. W tragedii polskiej trzykrotne skazywanie na śmierć Derwida i trzykrotne jego ocalenie jest terenem walki między pomysłowością Gwinony a pomysłowością nieszczęśliwej kochającej Lilli [1].

Posągowa surowość i prostota tragedii mitycznej, tym wyrazistsza, że Słowacki usunął wątek romansowy, miłosny — zmąciła się skutkiem gromadzenia pomysłów efektownych,

---

[1] Pierwszy z pomysłów, ocalenie przez rzut topora, przetwarza słynny czyn Tella, strącenie strzałą jabłka z głowy synka: drugi, oczarowanie wężów dźwiękiem harfy, pochodzi z Eddy; źródło trzeciego wskazał poeta w liście dedykacyjnym do Krasińskiego, mówiąc o chłopach pińskich, którym łodygi lilij służą za pożywienie. — Co do samej Lilli, pierwowzorem jej była rzekoma kapłanka Julia Alpinula, o której napisie grobowym mówi list do autora Irydiona. Byron zapewne dwoma strofami Wędrówek Childe-Harolda zwrócił uwagę Słowackiego na tragiczne dzieje owej Julii. że zaś napis był falsyfikatem pochodzącym z w. XVI, o tym (na szczęście) nie wiedział ani poeta angielski, ani polski.

ale za to wielokrotnie mógł poeta dochodzić do silnego napięcia dramatycznego, nim najpotężniejsze zamknął w ponurym akcie piątym. Znamionowało to zaś jego dramaty, że nie był skłonny do powolnego, stopniowego rozwijania i wznoszenia akcji, że szybko zmierzał do momentów będących niby szeregiem punktów kulminacyjnych. Stąd i Balladyna. i Lilla są łańcuchem katastrof, nim dojdą do katastrofy ostatecznej.

Obie były poetyckim budowaniem przeszłości bajecznej. Balladyna pustkę wieków przedhistorycznych wypełniła swobodą baśni, Lilla Weneda, której twórca w obliczu piramid przeżywał tajemniczą grozę wiar dawnych, niosła religijną powagę mitu, co wyolbrzymionym i uproszczonym faktom nadaje wartość symboliczną i co zrozumieniu zbliża ukryte prawdy życia narodu i ludzkości.

I był ów mit stworzony przez romantyka pomnikiem druidycznym narodowej wojny r. 1830/1. Cień, który padł na dusze polskie po katastrofie, sprawił, że w pomniku walk nie przemówił rwący się do zwycięstwa duch żołnierski, jakim przepoił Historię powstania Maurycy Mochnacki — że wcielił się w kształt monumentalny tylko tragizm klęski.

* * *

Razem z Lillą Wenedą Słowacki ogłosił dwa wiersze podróżnicze: pierwszy, List do Aleksandra H., należał do cyklu listów poetyckich z Egiptu i nie miał związku ściślejszego z tragedią; natomiast o drugim mającym tytuł: Ułamek z greckiej podróży, Grób Agamemnona, mówił umieszczony na czele Do autora Irydiona list drugi, że jest to „niby chór ostatni, śpiewany przez poetę."

Należał ten „ułamek" do poematu sekstynowego o podróży do Ziemi Świętej, ponownie pisanego w Paryżu po przyjeździe z Florencji. Myślał bowiem Słowacki o jego wydruko-

waniu teraz, gdy zakończył romantyczną wędrówkę po krainach Europy i Wschodu. Krakowskiemu historykowi literatury Michałowi Wiszniewskiemu (któremu zawdzięczał uspokajającą wiadomość o matce, więzionej przez czas jakiś za udział w spisku patriotycznym) donosił w lutym r. 1839: „Odbyłem podróż wielką; chciałbym także, aby pamiątki moje i wrażenia przeszły do was, chciałbym i obrazkami je umilić czytelnikom".

Nie spełnił tego zamiaru, ale w związku z nim dwie nowe pieśni o pobycie na ziemi dawnych Hellenów powstały w r. 1839.

Do kontynuowania poematu tchnącego pewną siebie postawą szermierza i to również pobudziło, że autor czuł się wracającym między emigrantów przeciwnikiem, że powrót wydawał mu się zarazem podjęciem walki z ogółem. Nie lubił go ten ogół, może dumą jego zrażony, w poecie zaś samym wzniecał niechęć i brakiem kultury estetycznej, i sporami o kierunki polityczne, w czambuł jako złe osądzone przez twórcę Anhellego. Ale jeśli Słowacki spodziewał się walki o idee, to chyba nie przeczuwał, iż temu, co kolejno po kilku latach niedrukowania utworów ogłaszał Anhellego, Dantyszka, Trzy poemata, Balladynę, żaden oddźwięk silniejszy nie odpowie w duszach polskich, że sztukę jego odtrącą chłodem i drwinami, że odmówią jej wszelkich walorów głębszych.

Więc gdy tak się stało, wezbrała w nim żądza przeciwstawienia się nie rozumiejącemu społeczeństwu słowem potężnym i jednocześnie wyjaśnienia rozdźwięku między twórcą a ogółem, dotarcia do istoty tego narodu opornego, głuchego na głos harfy wieszczej, i do istoty własnego ducha.

Najpierw w artykule dziennikarskim, odpierającym złośliwy atak krytyka Stanisława Ropelewskiego [1], poeta jako „ry-

---

[1] Kilka słów odpowiedzi na artykuł p. Z. K.

cerz tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy", i klikę literatów oskarżał jako wrogą wszelkiej nowości, i siebie samego za to, że „artystowstwem bez duszy" w pierwszych utworach przedział wytworzył między sobą a społeczeństwem zajętym „ważną i okropną tragedią rzeczywistą": Polsce zarzucił bezmyślność: „Podobna jest do Prometeusza, któremu sęp wyjada nie serce, ale mózg i rozum" — i dlatego to „dusza Anhellego na próżno wychodzi z ciała i po słupie światła księżycowego wraca do ojczyzny myśląc, że ją tam poznają i przyjmą ze łzami".

Następnie o wiele potężniejsze i boleśniejsze oskarżenie cisnął — w strofach nowych poematu podróżniczego.

Pisząc go, raz jeszcze przeżywał wrażenia greckie; ale oddalony już od nich, z perspektywy ogarniający ich całość, wydobywał z nich poetycką syntezę.

Była mu Grecja, pożegnana niedawno, głównie Helladą starożytną — i rozkochał się romantyk, w dzieciństwie wielbiący Homera, w klasycznej pogodzie helleńskiej. W pieśni dziewiątej snuł na tle wspomnień podróży i na tle wspomnień świata klasycznego marzenia o idylli jakiejś jasnej, zgodne z tym pociągiem do sentymentalizmu i do sielanki, który tkwił na dnie duszy romantycznej u autora szwajcarskiej elegii.

Czemuż nie jestem tu owiec pasterzem?
Czemuż nie jestem panem tej winnicy,
Panem tej chaty nad morza wybrzeżem,
Nad którą Parnas, w hełmie z błyskawicy
Czuwa — i cicho sny bogów nastręcza,
Co się w powietrzu unoszą jak tęcza.

Ale i Grecja świeżo wyzwolona, i Hellada Miltiadesa i Termopil wiodła myśl jego ku Polsce i ku jej walkom daremnym o niepodległość. Raniącą i druzgocącą jasnością przeszyło jego umysł poznanie, że Polska, o której marzył, którą

wypieścił w snach i ukochał, której obraz na równi z matką i ze sławą kierował tokiem jego życia — bardziej podobna jest do Hellady starożytnej niż do rzeczywistej Polski.

Człowiek umiłowany, przedmiot umiłowany złoci się często w myślach kochającego wszelkimi blaskami i zaletami, wydaje mu się spełnieniem wszystkich jego pragnień i snów. Przychodzi czasem chwila, w której wzrok krytyczny stwierdza nierealność owych barw i świateł, jakich użyczyła miłość, w której konfrontacja z rzeczywistością sprowadza bolesne otrzeźwienie. Nieraz rodzi się wtedy namiętny żal przeciw owej osobie czy przedmiotowi owemu, gniew, oburzenie, wyrzut, omal że nienawiść. Powstaje dziwne i bolesne rozdwojenie uczuć, gdyż to, co najdroższe, nagle wydaje się obcym, odpychającym.

Gorącym patriotom znana bywa niekiedy taka ambiwalencja uczuciowa [1] w stosunku do ojczyzny, taki żal do niej gorzki, że nie odpowiada ideałowi. Tak przecież Dante inwektywy rzucał w twarz ukochanej Italii lżąc ją jako niewolnicę.

Dla Polaków, u których po utracie bytu państwowego zraniona miłość ojczyzny potęgowała się do najwyższego napięcia, Polska stawała się nie tylko rzeczywistą ziemią, rzeczywistą solidarnością narodu, rzeczywistym bogactwem jego dziejów i tradycji, lecz — ideałem religijnie w aureolę zdobionym. Tak było i u Mickiewicza, Ale obdarzony silnym uczuciem społecznym i zmysłem rzeczywistości, nigdy nie posunął się do rozdwojenia między uczuciem dla realnej zbiorowości polskiej a miłością Polski - ideału. Marzyciel Słowacki, zdolny do miłości istotnej względem tworów swej fantazji, gdy uświadomił sobie, że kochał Polskę wymarzoną i gdy skłonny zawsze do bolesnego stwierdzania dysharmonii

---

[1] Psychologowie łączenie uczuć przeciwnych z tą samą osobą czy rzeczą nazywają ambiwalencją uczuciową.

w świecie, sprzeczność ujrzał między ideałem swym a rzeczywistością, rozkrwawił sobie serce rozdwojeniem uczuć — i ból zawodu wybuchnął w nim gwałtownością niepowstrzymaną G r o b u A g a m e m n o n a.

Raz jeszcze przeżywając myśli i wzruszenia, które ogarnęły go w prastarym pomniku architektury helleńskiej [1], zaczął od cudownej, ściszonej symfonii nastrojowej, by ze zwykłą sobie skłonnością do przerzucania się w biegun przeciwny emocji nagle rozpętać nieokiełzany pęd fantazji, myśli i uczucia — i całym ogniem pragnień związanych z Polską, i całym żarem zwróconych przeciw niej i przeciw jej losowi bólów napełnił strofy, co zatargać miały sumieniem narodu. Wyrzuty ciskał, oskarżenia; ale tym był różny od piętnujących błędy satyryków, że czuł się odpowiedzialny za naród swój, że winy w nim widząc cierpiał jako współwinny:

Mówię — bom smutny — i sam pełen winy.

Bystro wnikał w wady i grzechy, stwierdzał brał siły należytej i konsekwencji i jedności, brak wytrwałej myśli własnej, uleganie pozorom i ustawiczne przyjmowanie dróg cudzych: „Pawiem narodów byłaś i papugą". Ale chociaż daleką wydawała mu się Polska istotna od ideału, nie chciał przypuścić, że jest między nimi przepaść, sprzeczność nieprzezwyciężona. Jak Mickiewicz, naród do lawy przyrównując, pod skorupą zimną, zastygłą czuł w głębiach ogień nie gasnący ducha — tak Słowacki sądził, że ideał tkwi w Polsce, tylko zakryty, zduszony, stłumiony wadami narodowymi. A ponieważ Krasiński, wtedy jeszcze krytycznie i pesymistycznie patrzący na przeszłość ojczystą, zarzucał Polakom, że nic nie stworzyli własnego, że naśladowali niewolniczo obcych i jedną tylko mieli oryginalną cechę: szla-

[1] Dzisiaj ten pomnik sztuki mykeńskiej uważa się za skarbiec Atreusza, nie za grobowiec.

checką rubaszność[1] — więc autor Lilli Wenedy, co w rzymskich i florenckich rozmowach z przyjacielem[2] przejął się jego ideami, dwoistość Polski ujął w formułę, iż więzi ona „duszę anielską w czerepie rubasznym".

Dawał w tej formule komentarz dzieł swoich. Bo przecież Piast Dantyszek był taką „duszą anielską w czerepie rubasznym", a w tragedii wenedyjskiej, której towarzyszył Grób Agamemnona niby „chór ostatni", Wenedzi są praojcami duszy anielskiej, Lechici — czerepu rubasznego.

Pragnienie syntezy własnego „ja" i stosunku swego do Polski, potęgujące się wśród szalonego napięcia władz twórczych, wśród zmiennych stanów ekstazy, halucynacji i depresji, wśród wzmagających się nastrojów mistycznych i prześladujących gruźlika i nerwowca przeczuć bliskiej śmierci — podyktowało Słowackiemu wkrótce po strofach Grobu Agamemnona — Testament mój. Nie bez pozy poetyckiej, ale z przejmującym tonem prawdy wewnętrznej mieścił on wyznanie misji, którą pełnić pragnął twórca Lilli Wenedy.

Wobec raniących braków i nizin rzeczywistości czuł się powołany, by zagrobowym czarem swej poezji przekształcić niedostateczność polskiego życia zbiorowego.

Żądał od ludzi anielstwa. Żądał od narodu prawdziwej polskości ducha i tego, czego żądać najtrudniej, ale czego pragnienie samo już porywa ku wyżynom, tego, czego żądać będzie od Polski wskrzeszonej po latach Józef Piłsudski — wielkości.

---

[1] Pogląd ten Krasiński wyraził z początkiem r. 1836 w liście do ojca.

[2] W Florencji obaj poeci spotkali się ponownie w r. 1838. Słowacki napisał wtedy wiersz, w którym przyjaciela nazwał „archaniołem wiary".

CZĘŚĆ TRZECIA

I

„ILE RAZY ZETKNĘ SIĘ Z RZECZYWISTEMI rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć; albo gniewny, jak w owym wierszu o Termopilach".

Mimo że prawdziwe było wyznanie to w Liście drugim do autora Irydiona, poprzedzającym Lillę Wenedę — świat rzeczywisty nęcił poetę. Poznał jego czar i bogactwo dzięki podróży wschodniej — i coraz bardziej stawało się jego ambicją, by poetycko sprostać i rzeczywistości otaczającej, obserwowanej, i tej, którą przekazywała tradycja i historia. Wzmaganie się tendencji realistycznej, zapewne pobudzonej także potężnieniem realizmu w literaturze francuskiej, widoczne było w twórczości roku 1839 tak fenomenalnie płodnego w pomysły. Powstawały wtedy kolejno: Kilka słów odpowiedzi, Beatryx Cenci, list dedykacyjny dodany do Balladyny, Lilla Weneda, urywki romansu o podróży Radziwiłła Sierotki, Mazepa, dwie nowe pieśni Podróży do Ziemi Świętej, Testament mój, może także Krak, bliski Lilli Wenedzie, przerwany wkrótce po rozpoczęciu.

Do postawy realistycznej względem dziejów polskich, do chęci wiernego malowania fizjonomii obyczajowej dawnych

czasów, drobiazgów dawnej codzienności, pobudzało zwłaszcza nowe dzieło polskie, stające obok wydanych świeżo pamiętników Paska i powitane entuzjastycznie przez czytelników: Pamiątki Seweryna Soplicy, w których Henryk Rzewuski wskrzesił życie szlachty wieku XVIII i sympatię wzbudził dla zacofanych przedstawicieli ducha saskiego, potępionych przez wiek oświecenia. Zaczynała się apoteoza „czerepu rubasznego“ — i nawet u Słowackiego nie sam tylko sąd ostry, krytyczny wywołała, lecz także drgnienie ciepłej sympatii dla tego wszystkiego, co bądź co bądź nasze było, swojskie, staropolskie. A że znowu żył w powrotnym nastroju wojażera i że różne wspomnienia podróży jawiły się wesołe, uśmiechnięte — więc postanowił pisać staropolski romans humorystyczny o podróży: Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki. Dwa urywki napisał świetnie naśladowanym stylem epoki minionej o żartach staropolskich i staropolskich wspaniałych ucztach wielkanocnych. Poważnemu i pobożnemu magnatowi kazał wbrew prawom przyrodzonym odziedziczyć rysy potomka, księcia Panie Kochanku, i niefrasobliwym humorem oświetlił sceny pełne życia, chociaż trudno o satyrę ostrzejszą na czasy saskie niż grupa pijacka towarzyszy księcia, co po napełnieniu kielichów „uklękli wszyscy i kończyli litanią z kielichami w ręku — i twarze mając obrócone do nich, jakby w ekstazji świętej“.

Pewne szczegóły obyczajowe, realistyczne dostały się także do nowego Mazepy, którego pierwotną szwajcarską redakcję poeta spalił przed laty. Postaci przemawiają niekiedy językiem o barwie staropolskiej i łacinę mieszają dawnym obyczajem; pan Chrząstka opowiada o znamiennej scenie wesołej, komicznie charakteryzując przesadę grzeczności szlacheckiej. Zbliżenie do poziomu zwykłego życia odebrało paziowi Mazepie w pierwszych wystąpieniach koturn ro-

mantyczny i nadało mu cechy przeciętnego lekkomyślnego swawolnika i bałamuta.

Ale warstwa realistyczna to tylko narzucona miejscami nieistotna powłoka. Nie idzie bynajmniej o wierny obraz epoki w tej tragedii rodzinnej na tle XVII wieku. Idzie o to, by w żywym tempie, zwrotami niespodziewanymi potęgując zaciekawienie i napięcie, snuć akcję zajmującą, niezwykłą, wzruszającą i wstrząsającą, pełną momentów efektownych w stylu francuskiego romantycznego teatru Wiktora Hugo i Dumasa.

W przeciwieństwie do równoległego prowadzenia kilku wątków w Balladynie, w Horsztyńskim i w Lilli Wenedzie nieprzerwanym tokiem rozwija się jedność akcji, romantykom francuskim nie mniej cenna niż klasykom: nie zatraca się nigdy ta jedność, mimo że bohaterem jest grupa osób (Wojewoda, Amelia, Zbigniew, Mazepa) z centralną postacią nieszczęśliwej i uroczej Wojewodziny. Utwór zaczyna się niby komedia zgodnie z techniką stosowaną czasem przez Wiktora Hugo i oczy cieszy świetnym polonezem w guście oper i w guście ówczesnych sztuk francuskich. Stopniowo zasępia się dramat i przepaja liryzmem, podbijającym niekiedy prostotą i naturalnością wyrazu; przekształca się wreszcie w beznadziejną tragedię, w której gromadzenie okropności przypomina bliskość poematów o bólu i piekle (przy czym pojedynek za sceną wzorowany jest na teatrze Dumasa ojca, efekt trumien na scenie pochodzi z teatru Wiktora Hugo), a dwukrotnie zawisająca nad Mazepą groza śmierci straszliwej [1] pokrewna

---

[1] Zamurowanie wzięte z opowieści Balzaca zdobywającego wówczas rosnące znaczenie na polu powieści francuskiej; koniec ma źródło w relacji historycznej, jak to magnat zazdrosny kazał Mazepę przywiązać do dzikiego rumaka, nie przypuszczając, że nie ku śmierci powiedzie pęd przez stepy ukraińskie, lecz będzie początkiem drogi ku atamaństwu.

jest trzykrotnemu wyrafinowanemu skazywaniu Derwida. Czyni ona dramat dwukatastrofowym na podobieństwo Mindowego, Marii Stuart, Horsztyńskiego — znowu świadcząc, iż twórczość Słowackiego, nerwowa, emocją bardziej kierowana niż opanowana przez obliczający intelekt, pragnie szybkiego dochodzenia do napięć tragicznych i że nie odpowiada jej równomierne posuwanie się ku jednemu tylko punktowi kulminacyjnemu i jednej tylko katastrofie finalnej dramatu pięcioaktowego.

Motywem podstawowym jest tradycyjny zespół starego męża, młodziutkiej żony i budzącego miłość młodzieńca, wyzyskany również (lecz o wiele oryginalniej) w Horsztyńskim, który powstał wkrótce po pierwotnym Mazepie — i tradycyjna mściwość męża podejrzliwego, zazdrosnego. Komplikuje się schemat znany przez to, że żonę starca wiąże uczucie czyste, tajone z młodym pasierbem, jak w Don Carlosie Schillera.

Biorąc temat z dziejów Jana Kazimierza poeta oddalił się od czasów bajecznych. Wyczerpał się widocznie skarbiec nowy, który mu otworzyła przeszłość odległa, nieznana dokumentom. Krak porzucony został po napisaniu kilku scen, które przetwarzały pomysły różne Shakespeare'a, i dopiero po latach wrócił plan kronik dramatycznych jako poemat cykliczny o Królu-Duchu.

W porównaniu z Balladyną i z Lillą Wenedą dramat o Mazepie, wydany wcześniej niż Lilla. lecz prawdopodobnie po niej dopiero napisany, był znacznie prostszy, nie wymagający szczególnego dostrojenia się do nowych światów idei i fantazji, przystępniejszy i — przeciętniejszy. Nie dziw, że, zbudowany z wyjątkowym zmysłem teatralnym, miał jako pierwszy z utworów Słowackiego zdobyć sceny polskie — nie za życia twórcy wszakże, bo temu nigdy nie było dane ujrzeć realizacji scenicznej dzieł swoich...

Wbrew dumnemu nieliczeniu się z ogółem, władającemu

w tragedii wenedyjskiej, w genezie *Mazepy* działała niewątpliwie chęć dostosowania się do wymagań odbiorców. Niebawem wystąpi ona z pełną świadomością w kształtowaniu *Beniowskiego*.

Potężniejąca żądza prawdy kazała poecie od fikcyj przejść do istotnej historii i wcieleniami swych idei czynić nie postaci wymyślone, lecz osobistości historyczne, co zresztą nie przeszkodzi fantazji w nieograniczonej swobodzie dopełniania i przekształcania dziejów.

Epoka, którą przybliżył wszystkim Rzewuski *Pamiątkami Soplicy*, a która z dawna pociągała twórcę tragedii ślepego konfederata barskiego, nasuwała dwu ludzi jakby stworzonych na to, by kształt żywy nadać formułce o „duszy anielskiej w czerepie rubasznym“. Klasycznym patronem „czerepu rubasznego“ mógł się wydać książę Karol Radziwiłł Panie Kochanku, ów król Artus saskiego średniowiecza, otoczony pijaną bandą Albeńczyków niby ściągniętymi na poziom „sarmatyzmu“ rycerzami Okrągłego Stołu. A jako zwiastun duszy anielskiej jaśniał wśród bojów konfederackich ksiądz Marek.

Toteż na tle konfederacji, nęcącej wówczas poetów i pisarzy naszych z Mickiewiczem na czele, zjawili się oni w dramacie, który Słowacki szkicował prawdopodobnie w r. 1840, chaos różnorodnych pomysłów rzucając na kartę nie dokończonego rękopisu, dając plon fermentu, w którym poczynały się formy nowe, łącząc oddźwięki dotychczasowej twórczości z zarodkami dzieł dalszych aż po *Króla-Ducha*.

I Radziwiłł jednak, i ks. Marek pozostali na drugim planie. Bohaterem stał się ktoś inny, co istotnie przykuć mógł fantazję nadzwyczajnością losów — wmieszany w historię konfederacji Węgier, podróżnik i awanturnik i bohater, w czterech częściach świata przeżywający przygody baśniowe i omal nie okrywający skroni koroną egzotyczną: Maurycy August

hr. Beniowski, „magnat królestwa węgierskiego i polskiego etc. etc.“, jak głosiła karta tytułowa pamiętników jego bardziej zajmujących od niejednej głośnej powieści. Skutkiem zbrojnej walki z krewniakami zmuszony do ucieczki z Węgier, wędruje on po Niemczech, Holandii i Anglii; następnie jest konfederatem barskim i jeńcem rosyjskim; na czele uwolnionych przez siebie współwięźniów pan miejscowości jednej na Kamczatce, z kolei pan okrętu i bogactw niemałych, wchodzący w stosunki z Chińczykami, z Japończykami, z Hindusami, z ludami dzikimi, odkrywca wysp nieznanych, naczelnik ekspedycji francuskiej na Madagaskarze, przez tubylców uznany władcą, przed intrygami francuskimi chroni się do Ameryki i ginie wreszcie od kuli po powrocie na Madagaskar w r. 1786.

Słowackiemu wydał on się godnym, by widzieć w nim wcielenie awanturniczych, rycerskich dążeń ducha, by podnieść go do rzędu typów wszechludzkich. Dwa takie typy dążeń potężnych znali romantycy — Fausta zmierzającego do poznania, zgłębienia i opanowania życia, a poprzez wszelkie upadki i manowce nieustannie wzwyż idącego, jak go ukazał w olbrzymim poemacie dramatycznym, prawdziwie wszechludzkim, Goethe — i Don Juana trawionego żądzą użycia, pędzącego od jednej przygody miłosnej do drugiej, którego po wielu innych poetach obrał sobie za bohatera Byron, by osnuć dokoła niego urozmaicone bogactwo kapryśnej epopei. Między upodobnieniem Beniowskiego do Fausta i do Don Juana wahał się Słowacki — i między przyswojeniem tragedii Goethowskiej a pójściem w ślady strof epickich Byrona.

Zaczyna pisać dramat o Fauście polskim, na pół fantastyczny, wiążący różne tony i różne światy, mieszający dzieje polskie i chrześcijaństwo z mitologią germańską i grecką; a że głównym motywem podania niemieckiego o czarnoksiężniku doktorze Fauście i tak samo Goethowskiego poematu

jest pakt z diabłem Mefistofelesem, więc i Beniowski ma przy sobie kusiciela-diabła Pamfilusa. W ten sposób twórca A n h e l l e g o, który w poemat chrystusowy wcielił zasadnicze rysy przeżyć religijnych, dodał teraz konflikt podstawowy w życiu religijnym, walką wewnętrzną między dobrem i złem, stosunek kuszonego do kusiciela. Pokusom dał piętno odpowiadające jego własnym doznaniom: Pamfilus na manowce chce wieść bohatera majakami wyobraźni, chce chaosem wizyj fantastycznych odciągnąć go od drogi właściwej. Przeciwdziałają pokusom dwie siły: miłość szlachetna kobiety i patriotyzm. Kapłan-patriota ks. Marek miał zwyciężyć szatana w dramacie, z którego istnieje tylko akt pierwszy, część drugiego i początek trzeciego, a którego scena jedna, na wskroś operowa, rozgrywać się miała wśród wichrów i błyskawic nad Morskim Okiem. Zdaje się, że dalszą pokusę, tak dobrze znaną poecie, stanowić miała sława. „To jest człowiek, który ma pokruszyć zęby na białym marmurze sławy“ — mówi o Beniowskim kusiciel.
Jak Bóg w prologu Goethowskiego F a u s t a, występuje tutaj Chrystus, opiekun losów bohatera i jego ojczyzny. W słowach swych wyrocznych wtóruje on sądowi G r o b u A g a m e m n o n a zarzucając Polsce brak twórczości kulturalnej: „Gdzie była praca i kuźnia nowych myśli, nie było was“. Ale dodaje nowe u Słowackiego tony mesjanistyczne:

— Przyszedłem w nocy cichej — z matką moją, abym cię pożegnał idącą do mogiły — przyjdę w noc piorunową, abym cię widział zmartwychstającą... i powitał...
— Albowiem już nie tamta, która stoi nad potokiem Siloe w cieniu drzew oliwnych — ale ty jesteś Jerozolimą moją — i grobem moim.

* * *

Wykończeniu F a u s t a polskiego sprzeciwiła się epicka muza o upodobaniach romansowych, po szeregu dramatów do-

magająca się od Słowackiego haraczu. Zmienne koleje Beniowskiego były przecież dla niej materiałem wymarzonym. Przeto oktawą ariostową i tassowską, przez Byrona również użytą w Don Juanie, a w Polsce w XVII jeszcze wieku służącą utworom epickim i romansom wierszowanym, pisał poeta z rozmachem i z wirtuozowską rozkoszą poemat o Beniowskim, o dawnej Polsce szlacheckiej, o przyrodzie ojczystej i o sobie. Bo właściwy mu od dzieciństwa egotyzm, podsycony teraz i wzmożony poczuciem wartości własnej i raniącymi ambicję atakami, rozpostarł się z nie krępowaną niczym swobodą i wykazał właściwą strukturę świata poetyckiego, skupiającego się dokoła osoby twórcy, jego pragnień, dążeń, bólów i zawodów.

W tonie gawędziarskiej prostoty, rychło jednak złocącej się blaskami poetyczności i sypiącej iskry dowcipu czy ironii — z niezwykłą energią, żywością, brawurą wersyfikacji, spotęgowaną przez umyślne rozluźnianie struktury regularnej, przez swobodne traktowanie przycisku [1], nawet przez zatarcie średniówki [2], toczy się opowieść o szlachcicu, co „za panowania króla Stanisława" wsławić się miał wśród krwawej epoki, a w życiu swoim „namartwił się bardzo". Historycznemu Beniowskiemu zawdzięczał niewiele. Był dwudziestoletnim dziarskim młodzieńcem, rówieśnikiem pana Tadeusza, i przypominał go przeciętnością, brakiem rysów niepospolitych, co u Słowackiego stanowiło nowość, odpowiadającą realistycznej chęci zbliżenia się do przyziemnej prawdy życia. Jeśli wszakże o Mickiewiczowskiej epopei kazał chwi-

---

[1] Np. w wierszu: „Za trzech ludzi czuł — a więc żył potrójnie". Od czytelnika zależy, czy odczuje tę swobodę jako przesunięcie akcentu i wobec tego, że przed średniówką powinna być zgłoska nieakcentowana następująca po akcentowanej, czytać będzie: „ludzi czul" z akcentem na „i", czy też zachowując przycisk bez zmiany — odczuje zmodyfikowanie regularnej postaci wiersza.

[2] Np. „W diabelskim napisane dyjalekcie".

lami pamiętać, to jednocześnie przeciwstawiał się jej wyraźnie. Beniowski nie wracał do domu, by tutaj w idyllę się włączyć i miłość idylliczną ku Zosi doprowadzić do kresu pomyślnego — opuszczał dom na zawsze, by rozpocząć żywot przygód i bohaterstwa. Umyślnemu zacieśnieniu ram epopei soplicowskiej odpowiadało tutaj rozprzestrzenienie horyzontu, napełnienie go rozmachem bojowego animuszu. Lecz nie o Beniowskiego i konfederatów szło przede wszystkim. Ten poemat walki, w którym poeta od razu wtrącaniem uwag własnych do strof o losach Beniowskiego ku sobie samemu zwracał zainteresowanie czytelników, a potem raz po raz w cień usuwał bohatera, osobiście stawał na pierwszym planie i zwłaszcza antypatiom swoim i żalom dawał wyraz niemal od początku dzieła — ten poemat był wyprawą zdobywczą po szczyty Parnasu polskiego. Miał zwycięstwo wywalczyć poecie oraz jego ideałom. Miał pognębić wrogów, a wstępnym bojem zdobyć obojętnych.

Poeta, który niedawno jeszcze w Testamencie mówił: „Kto tak jak ja bez świata oklasków się zgodzi Iść?“ — uznał, że trzeba zyskać owe oklaski na przekór niechętnym, by sięgnąć po władzę nad duszami polskimi.

Jak Byron na wrogie stanowisko krytyki odpowiedział za młodu niemiłosiernym pamfletem o Bardach angielskich i publicystach szkockich, a stojąc u szczytu twórczości niemiłosiernie wydrwił niesympatycznych poetów-rywali w Don Juanie — tak postanowił i Słowacki ruszyć do walki ostrej, bezwzględnej przeciwko zagradzającym mu drogę literatom. Zastosował się do rady Krasińskiego, który rozgoryczonemu nikczemnością krytyki przyjacielowi pisał w lutym r. 1840:

> Julu, zaklinam cię, nie dbaj na te gwary, które kiedyś nawrócą się do ciebie... Przymieszaj trochę żółci do twoich lazurów, a obaczysz, jak ten ziemski pierwiastek chemiczny — ziemię przynęci do ciebie: więcej wątrób na świecie niż serc, ach:

jakże cię wtedy będą rozumiały wątroby! Dopiero uczują twoją rękę, gdy z gruba na nich uderzysz, gdy im spadnie ciężka, koścista na skronie. Do korda i na sejmik! Rąbać mi i siekać! A zostawiwszy trupa na placu, znów porość w skrzydła i zawisnąć na niebie!

Częścią brak zrozumienia, częścią niechęci osobiste spowodowały w r. 1839 niegodną kampanię, w której główna rola przypadła złośliwemu dziennikarzowi Stanisławowi Ropelewskiemu i lubiącemu intrygi i plotki księgarzowi Eustachemu Januszkiewiczowi.

Na łamach Młodej Polski, świeżo założonego czasopisma paryskiego, występującego jako organ partii katolickiej, Ropelewski podpisany kryjącymi literami Z. K.) umieścił w marcu r. 1839 artykuł będący niby kwintesencją owej atmosfery chłodu, zazdrości, zawiści, która wśród emigracji otoczyła Słowackiego. Lekceważącym tonem i pobieżnością ujemnej oceny krytyk starał się obniżyć i ośmieszyć Trzy poemata, a pisząc dalej w tymże artykule o Dantyszku drwił z tego „cudactwa" bezimiennego, udając, że nie domyśla się autora; twierdził, że w ogóle poezja Słowackiego będąca tylko sztukmistrzostwem nie może znaleźć echa w Polsce.

Poeta, o przestrzenie olbrzymie oddalony już od płytkiego sztukmistrzostwa Żmii, zrozumiał, że w niekrytycznym społeczeństwie sądy takie mogą zamknąć mu drogę do dusz polskich — odpowiedział więc w tejże Młodej Polsce, a skargę i obronę tkwiącą w melodyjnych i smętnych zdaniach owego artykułu wznowił w liście dedykacyjnym do Krasińskiego wydając Balladynę: symbolem swoim uczynił tutaj ślepego śpiewaka Homera, co poemat najpiękniejszy śpiewa wobec fal morza Egejskiego i nie wie, że pieśń jego w falach utonęła bez echa.

Smutek tej przypowieści może nie tylko złośliwością Ropelewskiego był spowodowany; może zabolała twórcę Anhel-

lego inna, odmiennego poziomu, obszerna i pełna powagi recenzja, jaką w Poznaniu wydrukował w dwu numerach tamtejszy Tygodnik Literacki. Recenzent Sadowski, filozoficznie wykształcony i pierwszy w Polsce kuszący się o to, by określić stanowisko i stosunek wzajemny Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego, napisał rzecz przemyślaną gruntownie i subtelną, lecz widział w Anhellim tylko odblask Irydiona i tylko autorowi Irydiona przyznawał miano „arcypoety".

Mimo żalu i smutku, którym tchnęła dedykacja Balladyny, Słowacki spodziewał się niewątpliwie, że wyczarowana z przeszłości postać baśniowa stanie się naprawdę „polską królową". Tymczasem satyryczne pismo wychodzące w Strasburgu pt. Pszonka doniesienie o tragedii zaopatrzyło uwagą mającą być dowcipem, by poeta „mniej mówił do uszów, a więcej do kontuszów", tj. bardziej niż o formę dźwięczną dbał o prawdziwą polskość utworów. W Młodej Polsce zaś Ropelewski naśladując pewnego słynnego krytyka francuskiego, który wyszydzającym streszczaniem zabijał sztuki teatralne, sprawozdanie o Balladynie zmienił w zjadliwą humoreskę. Tok dramatu i osobę poety parodystycznie na śmiech wystawiał charakteryzując poemat jako kilkadziesiąt scen „bez logicznego związku, bez poezji, bez stylu, bez historycznej prawdy", o dialogu „pełnym niedorzeczności i krwi". Jednocześnie postanowił załatwić się z całym Słowackim, dobić go w opinii. W Kalendarzu pielgrzymstwa polskiego ogłosił bezimiennie Wspomnienie o piśmiennictwie polskim na emigracji. Ze skrajną perfidią ustroił się w szatę bezstronności i życzliwości, niby bronił poetę przeciw „niesłusznej napaści niektórych krytyków", ażeby — przekreślić jego twórczość poza owymi właśnie pierwszymi tomikami, które sam Słowacki potępiał. I „Lambra o niekończonym konaniu" odrzucał, i Kordiana

pisanego „w spółzawodnictwie z trzecią częścią Dziadów", i Anhellego pisanego „na cześć Irydiona" — „dwa dziwne poematy, które chyba Bóg osądzi, bo klucza do nich poeta nie udzielił żyjącym"; Balladynę zaś krytyk „wspaniałomyślnie przemilcza". „Pierwsze powieści" — kończył — „choć więcej w poezję zewnętrzną, a może w nią tylko samą bogate, są jeszcze — w naszym przekonaniu — szczytem twórczości Słowackiego. Kiedy wyszły, mistrz doświadczony, gruntując tę poezję, nazwał ją piękną świątynią, w której nie było Boga: od owej chwili Słowacki wziąwszy się do reform wpadł na trafny pomysł: złoto i emalię zasiąpił warstwą wapienną, ale — nie sprowadził bóstwa do swej świątyni."

Tę niechęć krytyki i tłem jej będącą obojętność ogółu przełamać miało słowo potężne, skupienie treści najgłębszej ducha, w Grobie Agamemnona, pisanym zapewne już pod wrażeniem napaści na Balladynę, i w Testamencie. Testament pozostał w rękopisie, Grób Agamemnona, odczytany 5 grudnia r. 1839 w emigracyjnym Towarzystwie Historyczno - Literackim, w kilka miesięcy później jako chór ostatni przyłączył się do tragedii wenedyjskiej. Znowu zadedykował ją twórca autorowi Irydiona podkreślając, że tylko u niego jednego znalazł oddźwięk. Tragiczną nierozłączną parę Wenedów, Lelum i Polelum, uznał za symbol swego związku duchowego z przyjacielem — i tragicznego odosobnienia obydwu wśród zgrai lechickiej, wśród małości i lichoty otoczenia.

Tymczasem ataki przybrały nową formę i znalazły nowy teren. Przeciwnicy postanowili dotrzeć do Poznania, który właśnie wówczas stał się na ziemiach polskich szczególnie ważnym ogniskiem ruchu umysłowego, i do rosnącego w znaczenie Tygodnika Literackiego. „Tygodnik" bowiem okazywał Słowackiemu życzliwość, drukował drobniejsze jego utwory (m. i. Hymn o zachodzie słońca) i naj-

obszerniej ze wszystkich pism polskich omawiał jego dzieła. Po Sadowskim, który studium niemal poświęcił Anhellemu, Karol Libelt skrytykował Mazepę — ostro, z zarzutami różnymi, ale z uznaniem i szacunkiem dla poety. Otóż niespodziewanie pojawiły się po tych poważnych recenzjach złośliwe „doniesienia literackie", prawdopodobnie nadsyłane przez Eustachego Januszkiewicza. Jedno zapowiadając Lillę Wenedę ostrzegało z góry: „Jest ona (jak nam jeden z szanownych literatów donosi) równie jak i pierwsze płody tego autora mało zrozumiała dla czytającego". Następnie fałszywie twierdząc, że Słowacki wydrukował nową tragedię Beata Cenci, i zaznaczając, że „trudno wyobrazić sobie większego steku zbrodni", dodawało:

> Autor ten posiada szczególniejszą łatwość: w dniach kilkunastu buduje dramat, a Witwicki[1] powiada o nim, że ledwo się tytułu jednej jego tragedii na pamięć nauczy, to już druga wychodzi. Stąd też wszystko mu przez głowę, a nic przez serce nie przechodzi, utwory jego nie absorbują mu, jak innym pisarzom, życia.

Młoda Polska chwilowo uczyniła gest jak gdyby mający załagodzić poprzednie napaści: wydrukowała przepiękną odę czy marsz pogrzebowy Na sprowadzenie prochów Napoleona z uwagą:

> Szczęśliwym dla nas zdarzeniem doszedł do rąk naszych niniejszy wiersz p. Słowackiego. Pozwolił nam, abyśmy przypuścili naszą publiczność do rozkoszy, jakiej doznaliśmy sami czytając te piękne strofy.

Ale na tym lekkim ukłonie skończyło się. Młoda Polska, starająca się informować czytelników w dziedzinie ru-

---

[1] Stefan Witwicki, przyjaciel Mickiewicza i jeden z głównych pionierów katolicyzmu na emigracji, silną niechęć czuł względem Słowackiego.

chu literackiego, M a z e p ę i L i l l ę W e n e d ę... przemilczała. I milczała o L i l l i W e n e d z i e cała krytyka emigracji paryskiej...

Tym boleśniejsze stawały się ataki i dowody obojętności wobec faktu, że milczący od lat kilku Mickiewicz, wielbiony przez tych wszystkich, którzy zwalczali Słowackiego, wrócić miał z Lozanny do Paryża i na utworzonej dlań w lipcu r. 1840 katedrze literatur słowiańskich w Collège de France zająć miejsce uznanego wodza i ambasadora Polski wobec świata.

Toteż gdy w ostatnich miesiącach r. 1840 kształtował się poemat walki, miał on nie tylko wrogim literatom cios i karę wymierzyć, lecz umożliwić zrównanie się z Mickiewiczem. A gdy już wykończona była pieśń piąta pierwotnej redakcji z apostrofą do matki jako finałem miękkim, wzruszającym i gdy napisane były pierwsze oktawy pieśni VI przetworzone ze zwrotek P o d r ó ż y d o Z i e m i Ś w i ę t e j o wschodzie słońca pod Salaminą — wtedy nowe fakty kazały zmienić charakter B e n i o w s k i e g o, uczynić zeń przede wszystkim pocisk piorunowy wymierzony przeciwko twórcy D z i a d ó w i P a n a T a d e u s z a.

Dnia 25 grudnia r. 1840, w trzy dni po pierwszej prelekcji Mickiewicza w Collège de France, odbyła się na cześć jego uczta urządzona przez Eustachego Januszkiewicza. Wśród gości był również Słowacki. Późno po północy, uproszony o wypicie zdrowia profesora-poety, zwrócił się doń blady, drżący, ale czujący swe władztwo nad słowem poetyckim, z improwizacją. Z męką serdeczną i z olśniewającym przepychem płynęły oktawy, do których budowania przywykł już w pracy nad B e n i o w s k i m. Mówił najpierw o sobie, potem przeszedł do hołdu dla Mickiewicza. Po przerwie raz jeszcze zwrócił się do niego. „Na łodydze życia mego“ — mówił według relacji jednego ze słuchaczy — „dwa błyszczą kwiaty: jeden niechęci ku tobie — ten więdnieje i opada;

drugi przyjaźni — ten rozwija się z pączka. Jakkolwiek nisko zakwita, schyl się, aby go zerwać".

Mickiewicz odpowiedział. Podnieconego przeżyciami dni ostatnich w pierś uderzyło potężne jakieś pchnięcie duchowe. Raz jeszcze zabłysnął dar improwizatorski, którym olśniewał w młodości. Zmieniła mu się twarz i w szalonym napięciu psychicznym do słów tchnących szacunkiem i serdecznością dla Słowackiego dodał wyznanie. Ukazał swoją drogę poetycką, różną od tej, którą szedł Słowacki:

> Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam.
>
> . . . .
>
> Wiedzcie, że dla poety jedna tylko droga:
> W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga.

„Tego wieczora" — powie w liście do matki w kilka miesięcy później Słowacki, dość wielki, by uznać prawo Mickiewicza do takiego wyznania — „byliśmy z nim jak dwaj bracia, ściskaliśmy się, chodziliśmy opowiadając sobie nasze przeszłe zatargi... I gdyby nie ludzie, którzy to wszystko popsuli, byłoby dotychczas zupełnie dobrze".

W tym pragnieniu harmonii, na tej wyżynie bezinteresowności utrzymał się Słowacki i wtedy, gdy poproszono go, by na drugiej uczcie w imieniu wszystkich uczestników wręczył Mickiewiczowi w upominku puchar [1]. Wręczył dar hołdowniczy i prozą przemówił słów kilka.

A gdy składał ów dowód szlachetności — intryganci znieść nie mogący piękna tego, co się stało, już wyzyskiwali improwizację Mickiewicza, by zgnębić jego znienawidzonego rywala. Eustachy Januszkiewicz od razu treść jej sfałszo-

[1] Upominek zaproponował Januszkiewicz; na wniosek jednego z obecnych uchwalono na pierwszej uczcie, by obaj poeci otrzymali w darze puchary, ale niechętni Słowackiemu potrafili do tego nie dopuścić.

wał i tuż po uczcie donosił w liście: „Adam odpowiadał Juliuszowi, mówił, czym on zgrzeszył, że nie jest poetą, co go zgubiło: oto że nie ma miłości i wiary“. Dnia 22 lutego r. 1841 w *Tygodniku Literackim* ukazał się artytuł pt. *Improwizatorowie* podpisany N. O. Była to — parafraza listu przytoczonego. „Adam“ — informowało sprawozdanie obszerne z uczty grudniowej — „odpowiadał Juliuszowi. Oświadczył wręcz, że on nie jest poetą. Tłumaczył, co go zgubiło. Nie jesteś poetą, mówił, bo nie masz wiary i miłości“.

Przed laty sąd o „świątyni bez Boga“ stał się w Polsce wyrokiem na Słowackiego. Teraz podobnym wyrokiem, gorszym, bardziej zabójczym, chciano uczynić sfałszowany nowy sąd Mickiewicza. Z kłamstw najniebezpieczniejsze zawsze te, które mieszczą część prawdy. I właśnie niebezpieczeństwo i nikczemność artykułu w tym tkwiły, że nie zawierał całkowitego kłamstwa, że coś z owego zarzutu znajdowało się w wyznaniu Mickiewicza. Ale dopiero Januszkiewicz z tego, co miało brzmieć jako spowiedź osobista, zrobił obelgę.

Słowacki oczekiwał sprostowania ze strony Mickiewicza [1]. Gdy widział, że czeka daremnie, w poczuciu krzywdy i w poczuciu nie dającej się już złamać potęgi przerobił gotową część *Beniowskiego* i do druku oddał pięć pierwszych pieśni, zakończonych burzą walki na pół realnej, na pół fantastycznej, nawałnicę słów i piorunów ciskającej w groźną moc przeciwnika wielkiego.

Grzmiał w tych strofach bojowych wybuch pędu wewnętrznego, kształtującego cały poemat i czyniącego z mozaiki różnobarwnej, z ustawicznej zmienności tonów i linij — skierowaną niepowstrzymanie do celu organiczną jedność. Tętni ciągle w wartkim i lekkim i rwącym strumieniu słowa

[1] Mickiewicz z początku nie czytał artykułu poznańskiego.

energia szermierza, trwa ciągle walka-popis, walka-zwycięstwo. Ten, który walczy, rany bolesne wziął w serce, ale mimo akcentów smutku i goryczy — walczy radośnie. Radość sztuki i bojowania bije z poematu, afirmacja życia na przekór wszelkim dysonansom.

W związku z dziejami walk konfederackich i hajdamaczyzny, wśród przyrody Ukrainy, Wołynia i Podola, którą Słowacki oglądał niegdyś oczyma dziecka i młodzieńca i którą wspominał z niemniejszą miłością i tęsknotą jak Mickiewicz ziemię nowogródzką — przesuwają się ciekawe wypadki urozmaicone w duchu powieści walterskotowskiej i ciekawe postaci, czasem do ideału zbliżone, czasem karykaturalne, a dzięki tchnieniu realizmu obdarzone rysami charakterystycznymi, co czynią ich ludźmi z krwi i kości. Nawet ksiądz Marek, niby Szaman nowy ślący dziarskiego młodego Beniowskiego na drogę trudów i ofiar dla ojczyzny, prócz natchnienia ma temperament żołnierski i szlachecki i prócz aureoli proroka ma fizjonomię mnicha-rubachy.

Ale żadna z osób wątku epickiego, nawet rusałczana Swentyna, w którą wcieliła się poezja swobodnego życia kozaczego, nie może rywalizować z postacią wszystkie inne usuwającą na plan dalszy — z samym poetą.

Poemat o sobie snuł Słowacki i w poprzedzającej twórczości, ale tworzył go czy to przez kreślenie autobiografii, przez portretowanie siebie lub idealizowanie — w Kordianie, w Anhellim — czy też przez rozszczepianie sfery swego ducha między wcielenia jego strun i pragnień różnych w L i l l i W e n e d z i e. Teraz wystąpił po prostu jako autor, samowładnie rządzący postaciami i wypadkami tworzonymi i przesłaniający je wypowiadaniem bezpośrednim swych dążeń, marzeń, żalów, antypatyj.

Dał poematowi formę opowieści o różnych swobodnie się przeplatających tematach, raz po raz przerywanej uwagami

i dodatkami samego opowiadającego, który albo w związku z treścią snuje refleksje i wyrazy uczucia, albo bez związku, potrącany przez lekkie i zmienne drgnienia skojarzeń, wypowiada to, co mu osobiście leży na sercu, co mu myśl własną napełnia i drażni czy zapala.

Tak właśnie Byron skomponował kilkanaście mozaikowych, ruchliwych pieśni o Don Juanie; wiodąc bohatera przez różne środowiska, każąc mu nową przygodę niezwykłą przeżywać, ledwie pożegnał się z niezwykłą przygodą poprzednią, nieprzerwanie ukazywał czytelnikowi własne swe oblicze, stał za zdarzeniami i osobami z wielkopańską ironiczną swobodą, z maską drwiącą lub z buntem bolesnym, z przekorną, cyniczną niekiedy opozycją względem upodobań i uprzedzeń towarzystwa angielskiego i z zapałem bojownika ideałów. Tego rodzaju nie skrępowana niczym kapryśność kompozycji artystycznej odpowiadała pociągowi romantyków do tworu wielotematowego, wieloplanowego, nieograniczonego w swych możliwościach, gdy klasyk pragnął jednolitości dzieła, planowości jasnej i ram wyraźnie określonych. Zdawało się, że właśnie taka ruchliwość, rozprężliwość, obfitość rozgałęzień wyraża obcą więzom jakimkolwiek osobistość twórcy. A teoretycy niemieckiego romantyzmu żądali, by dzieło sztuki dawało apoteozę władztwa artysty nad światem, apoteozę niezależnej od niczego, boskiej niemal woli twórczej. Że zaś objawem wyższości mówiącego nad przedmiotem i nad otoczeniem jest zwłaszcza ironia, więc teorię tę nazwano teorią ironii romantycznej. Don Juan Byrona, chociaż bynajmniej nie wyrastający z tej teorii, mógł uchodzić za jej przejaw doskonały i stanowił zarazem szczyt epiki łączącej dwa bieguny przeciwne — obiektywizm obserwatora i narratora z subiektywizmem. W lat kilkanaście po zgonie Byrona wstępują w jego ślady i rywalizują z nim dwaj władcy poezji romantycznej: Puszkin w Eugeniuszu Oneginie i Słowacki (który już Podróż do

Ziemi Świętej pisał stylem Don Juana) w Beniowskim.

Jak Don Juan był rękawicą rzuconą kulturze towarzyskiej i literackiej społeczeństwa angielskiego, tak Beniowski z opozycji i przekory względem otaczającego świata czerpał podniety. Niegdyś przeciwstawiał się romantyk Słowacki jakiejś nieokreślonej rzeczywistości; teraz to utarczkę lekką, to bój namiętny toczył z realnymi, konkretnymi zjawiskami, z konkretnymi ludźmi.

Ponieważ w kole literatów, których darzył mnogością ukłuć, panował kult romantyki, więc początkowo pieśni Beniowskiego mają wyraźny kierunek antyromantyczny: walka przeciw zakłamaniu, pozie. patosowi fałszywemu za cel pocisków bierze manierę romantyzmu, kult zdrowia duszy przeciwstawia romantycznym chorym duszom, ukazuje prostotę psychiki, prostotę słowa i od pseudopoetycznej elity woli przeciętność, woli „prosty romans, polskie domy, Pijące gardła, wąsy, psy, kontusze, A nade wszystko szczere, polskie dusze“. Dawało to dowód wszelakim Ropelewskim, że poeta, jeżeli zechce, potrafi dostosować się do upodobań szerokiej publiczności i... wroga „czerepu rubasznego“ stawiało pozornie obok Rzewuskiego i obok gawędziarskich, kozackich, temperamentem pociągających opowieści Michała Czajkowskiego. Ale tylko pozornie. Naprawdę chodziło, jak zawsze u Słowackiego, o wyzyskanie możliwości, których nie umieli wyzyskać autorowie wydający się jego przewodnikami, a więc tym razem o ukazanie, ile skarbów poetyczności nie odkrytej mieści i konfederacja barska, i groza hajdamaczyzny, i prostota „szczerych, polskich dusz“ szlacheckich.

Ten jednak ostatni skarbiec — bogactwa swe objawił w Panu Tadeuszu. Przeto autor Kordiana mającego prześcignąć Dziady — prześcignąć pragnie epopeję litewską. Pragnie dać bogatsze perspektywy historyczne, pragnie społeczność staropolską przedstawić z większym

krytycyzmem, pragnie ponad zbyt pospolite (jak sądził niesłusznie) rysy Soplicowa i zaścianka Dobrzyńskich wznieść lotniejszą i wyższą poetyczność. Toteż postać skupiającą niejako poezję Tadeusza w jasności zjawy swej, w lekkości i gibkości ruchu, Zosię, przewyższyć ma poetycznością efektowną, teatralną trochę, olśniewającą — Swentyna. A ta najpiękniejsza kreacja pieśni początkowych Beniowskiego dowodzi jednocześnie, jak nad tendencjami antyromantycznymi górę wziął ostatecznie rozmiłowany w blaskach romantyk.

I jeszcze jednym bogactwem chciał może zaćmić poemat Mickiewicza — bogactwem liryzmu.

W dygresjach subiektywnych coraz silniej ponad żart i satyrę i polemikę wzbijał się czar liryki — skupiony cudownie w zakończeniu pieśni IV, w muzyce strof do „kochanki pierwszych dni“ [1], w niezapomnianym wyrazie odrębnej erotyki Słowackiego, dla której istotą miłości było wspomnienie wysubtelnione i marzenie smętne, sen z przeżyć realnych tkający swe złote nici, a w zaświaty niesiony skrzydłami fantazji i tęsknoty.

Ale nie wyraz doznań i pragnień osobistych wagę zasadniczą nadawał części subiektywnej utworu. W tym poemacie walki Słowacki chciał narodowi uprzytomnić, kto i w imię cego walczy.

W poetyckim starciu z Mickiewiczem nie o sam laur chodziło, lecz o berło, o wodzostwo, mimo że Słowacki początkowo (w Kordianie) odmawiał poecie praw do prze-

---

[1] Jest to przetworzenie apostrofy do matki z pierwotnej pieśni V. Zamiana matki na Ludwikę Śniadecką staje się może zrozumialsza na tle faktu stwierdzonego przez dzisiejszą psychologię, że obrazy wewnętrzne, w których psychika zachowuje pamięć osób kochanych, zlewają się z sobą i mogą się nawzajem zastępować; obraz więc matki i obraz „kochanki pierwszych dni“ były niejako wartościami wymiennymi.

wodniczenia narodowi i że psychika jego daleka była od typu wodzowskiego. Ale dzięki rosnącemu umiłowaniu przeszłości ojczystej przezwyciężywszy już konflikt między uczuciem dla Polski idealnej a uczuciem dla rzeczywistego narodu, miał przeświadczenie, że czar poezji jego powiedzie „lud" drogą heroizmu, postępu i demokracji ku ideałowi wielkości, której nadal domagał się namiętnie, że uchroni od drogi „kłamnej" Mickiewicza — od słowianofilstwa, które przypisywał wykładom paryskim, i od szkodliwej uległości względem Rzymu. Nie dawał pozytywnego programu, bo właśnie bolała go ciasnota i małość programu wszelkiego, wciskanie ducha narodowego w tory określone. Romantyczny protest przeciwko zacieśnianiu życia zmieniał w hasło polityki. Tym, co zdaniem jego wtłaczali okręt narodu w duszne porty, odpowiadał, że napełni naród nieograniczoną mocą ekspansji, że otworzy przed nim horyzonty nieskończone:

Ja go powiodę, gdzie Bóg — w bezmiar — wszędzie.

Imię Boga włączał do programu, jak brzmieniem Jego potężnieć miały strofy bojowe finału, w których zapasom z Mickiewiczem dawał rozpęd burzy kosmicznej, a broń słowa druzgocącego przemieniał w oręż Jehowy i Jowisza, w piorun. Poprzedził ową rozszalałą walkę duchów twórczych wyznaniem wiary dostosowanym do piętna energetycznego pieśni i do jej teatralnego przepychu, ale sięgającym do głębin religijności poety. Pokorny katolicyzm mickiewiczowski uznawał za religię małych ludzi, niezdolnych do tego, by wznieść się ku Bogu wielkim czynem, nie drobnymi dobrymi uczynkami, niezdolnych do spojrzenia w błyskawicowe oblicze Jehowy. Jak uczuciowość jego falowała zawsze między jaskrawością a miękkością i ciszą, tak i Bóg na przemian miał dla niego Chrystusową jasność kojącą i groźną moc Starego Testamentu. Gdy w oktawach piątej pieśni wielbił Boga, był apostołem Tego, przed którym na twarz upada Szaman i Ro-

za Weneda, którego odczuwał estetycznie i na pół panteistycznie, na pół w duchu proroków Izraela, i który objawiał mu się blaskiem i szumem przyrody.

Był to przede wszystkim — Bóg wielkiego poety. Bo przecież apoteozą sztuki poetyckiej jest Beniowski i chociaż poeta celom aktualnym w służbę oddawał wirtuozowskie słowo, w nim samym rozkochał się jak nikt inny w Polsce i sztukę dla sztuki wielbił w tworze swoim.

Wyraz został przy wyrazie —
Nie wiem, czego chce? i czego dowodzi?
Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy,
Chciałem, aby się spalił — i nic więcej.

Zespołom tego słowa dawał czar muzycznej kompozycji i tworzył przy ich pomocy wizje malarskie, jak choćby zjawę Mickiewicza, który błyskami olśniewający wstaje z ciemnego lasów uroczyska. Łącząc poetyczność z potocznością, realizm z fantastyką, dał stylowi jakąś magiczną transformatorską zdolność, tak że każda niemal postać, każda scena, każdy obraz może z realnej konkretności przerzucić się w sferę zjaw eterycznych, rozświetlić się anielską świetlanością lub rozognić piekielnie. Rzeczywistość zostaje skinięciem jakiejś różdżki czarodzieja doprowadzona do poziomu fantastyki.

A gdy igraszka lekka ustąpi potędze wzwyż porywającej natchnienia i gdy magia słowa sprzymierzy się z mistyką zacierającą różnicę świata i zaświatów — wtedy zmieni się życie osobiste poety w tajemny fragment życia duchów, wtedy osobistość jego wraz ze zjawą kobiety ukochanej i z gigantycznym przeciwnikiem stanie na nieziemskich wyżynach duchowości. I na tle złudy, że od walki twórców zależą losy Polski i losy świata, zabłyśnie myśl, że oto starły się za błękitami — polskie Króle-Duchy.

Beniowski odniósł zwycięstwo. Ułatwił je ten, którego Słowacki uznał za jedynego sprzymierzeńca i którego jeszcze

przed ukazaniem się Beniowskiego bronił na równi z sobą w nowym artykule dziennikarskim, protestując przeciw kłamstwom o improwizacjach „nocy zimowej", a hołd składając jego Nocy letniej[1].

W poznańskim Tygodniku Literackim, który najwięcej krzywd wyrządził Słowackiemu, z końcem maja zaczął się druk rozprawy Krasińskiego: O krytyce w ogólności (Kilka słów o Juliuszu Słowackim). Rozprawa ta wyznaczyła Słowackiemu stanowisko na szczytach poezji, którego nikt już nie zdołał obniżyć.

Pisząc w duchu filozofów niemieckich Hegla i Schellinga Krasiński zastosował do literatury Heglowską ideę historiozoficzną, że w rozwoju dziejowym po każdym stadium nastąpić musi stadium przeciwne, po „tezie" przyjść musi „antyteza". Otóż Mickiewicz pojęty został jako teza poezji polskiej, Słowacki jako antyteza, jako przeciwieństwo i dopełnienie konieczne, równe wielkością poprzednikowi. Mickiewicz zdaniem Krasińskiego reprezentuje siłę dośrodkową, skupiającą, organizującą, Słowacki lotność i rozprężliwość siły odśrodkowej. Mickiewicz jest plastykiem na miarę Michełangela, Słowacki czaruje jako muzyk, blaskami malarstwa jednocześnie darzący, bo „farby Correggia, farby Rafaela" płyną u niego, niesione „Beethovena tonami".

Gdy zaś tuż po dumnym finale Beniowskiego, pisanym na podstawie znanych jego twórcy sądów przyjaciela i twierdzenie Krasińskiego potęgującym słowami ostatnimi: „Dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi" — ukazało się to potwierdzenie praw Słowackiego do berła, na innym

[1] Felieton ogłoszony przez Słowackiego w Orędowniku poznańskim o bezimiennej Nocy letniej był odpowiedzią na wiadomość, którą Tygodnik Literacki w Poznaniu uraczył czytelników: „W Paryżu wyszło dzieło Noc letnia. Słabe naśladowanie stylu Krasińskiego. Bez myśli i ładu".

terenie tryumf przyniósł niedoszły pojedynek z Ropelewskim. Ropelewski wyzwał autora obelżywej strofy o Młodej Polsce (już wtedy nie wychodzącej), namówiony przez przyjaciół, którzy liczyli na to, że poecie zabraknie odwagi. Tymczasem — stchórzył i nie stawił się na placu... Ropelewski. Słowacki urósł w opinii ogólnej i — w opinii własnej.

Zwycięstwo odniesione potwierdziły głosy krytyki. W piśmie przyjaciół Mickiewicza, w Dzienniku Narodowym, obszernie i poważnie omówił „Beniowskiego" Jan Koźmian. Nie szczędził zarzutów, ale przyznawał twórcy jego miano poety wielkiej miary. Co zaś najważniejsze, włączył do artykułu krótkie a zgodne z przebiegiem istotnym sprawozdanie o uczcie grudniowej. Relacja taka w organie mickiewiczowskim stanowiła odwołanie raniącej, kłamliwej plotki. Z zachwytem wynosił Beniowskiego, atakując grupę mickiewiczowską, Demokrata Polski (w którym autorem krytyki był prawdopodobnie Goszczyński). W organie zaś partii Czartoryskiego, w Trzecim Maju, Wacław Jabłonowski widział w nowym poemacie wyższy nad Pana Tadeusza ideał poezji narodowej, w Słowackim wieszcza o najwyższej misji.

Pokłonił się wreszcie i Ropelewski. Pisząc przedmowę do drugiego wydania Pamiątek Soplicy uwydatnił „powołanie epiczne" Juliusza Słowackiego i dodał: „Gdyby wyzwolił swojego Beniowskiego ze wspomnień Don Żuanowych... możeby jemu się dostało wskrzesić rycerzy barskich".

O wiele krytyczniej patrzył na dzieło tryumfujące — sam twórca: „Ostatni maleńki zły jest" — pisał matce d. 10 listopada r. 1841 — „ale był konieczny, celu swojego dopiął i więcej jeszcze, bo zwrócił wszystkich oczy i stał mi się teraz strażą... Przed malutkim moim uchylili czoła ci, którzy nigdy przedtem nie oddali mi pokłonu, a mnie smutno, żem



JULIUSZ SŁOWACKI W R. 1841

Medalion Oleszczyńskiego

zejść musiał z mojej podstawy, aby właśnie wtenczas przyznano mi, że jestem na niej".

* * *

Rok tryumfu Beniowskiego, rok 1841 a trzydziesty drugi w życiu poety — był w tym życiu okresem wyjątkowej postawy aktywnej, agresywnej wobec otaczającego świata. Nie tylko na kartach poematu zaznaczyła się zmiana, może związana i z przypływem zdrowia po latach leczenia się w Szwajcarii, we Włoszech i na Wschodzie, nie tylko w sprawie pojedynkowej, w której Słowacki nie bez pozy zademonstrował i w listach szczegółowo utrwalił mężną wytrzymałość nerwów: nowa postawa objęła też sferę erotyki. Marzyciel ruszył na zdobywanie kobiety, którą pokochał — pięknej pani Joanny Bobrowej, dawnej kochanki Krasińskiego. Za nią to pojechał do Frankfurtu, oddawszy do druku rękopis poematu. Lekturą scen miłosnych Beatryx Cenci usiłował rozpłomienić w niej uczucie. Wyprawa nie skończyła się zwycięstwem, ale tchnęła weń jakiś prąd ożywczy. „Serce moje" — spowiadał się matce — „długo zimne i ostygłe, doznało teraz, że jeszcze może wiośnianym oddychać powietrzem.... Szalałem, kochałem się, latałem za marą szczęścia, płakałem, śmiałem się jak człowiek szczęśliwy, żyłem"... „Wszystko było snem smutnym. Ale dobre, bo wyrwało mnie z odrętwienia".

Wyrazem literackim owej agresywności było panowanie tendencji krytycznej, satyrycznej, czasami parodystycznej. Parodii służył rozpoczęty żartobliwy romans współczesny, któremu ze względu na osobę ośmieszonego romantyka polskiego na ziemi włoskiej, „rozkochanego i przekochanego i rozczarowanego emigranta", można nadać tytuł Pana Alfonsa. Był to niby uboczny produkt metody literackiej Beniowskiego, opowiadania subiektywnego, pełnego aluzyj, docinków, ukłuć w różne strony kierowanych. Lat

kilkadziesiąt przed Byronowym *Don Juanem* humorysta angielski Wawrzyniec Sterne, równie epokową rolę mający w dziejach sentymentalizmu jak realizmu, mistrz w chwytaniu drobiazgowych rysów psychiki, gestu i fizjonomii, wprowadził w romansie[1] metodę konwersacyjno-dygresyjną, dając kapitalną powieść i jednocześnie drwiny z powieści, zajmując i postaciami tworzonymi, i osobą własną. Otóż jego subiektywizm i jego podpatrywanie drobiazgów naśladowały rozdziałki powieści o piętnie satyry literackiej, przerwane tuż po zaczęciu — w słusznym odczuciu nieudanego eksperymentu.

Tym lepiej udała się istotna satyra literacka ujęta w formę dialogu czy komedyjki, zatytułowana *Krytyką krytyki i literatury*, a posłana do Poznania *Orędownikowi Narodowemu*, rywalizującemu z *Tygodnikiem Literackim*. *Orędownik* jej nie wydrukował lękając się zapewne nadmiernej złośliwości w parodiowaniu ówczesnych zjawisk literackich.

Występuje tu Szekspir, „już obleczony w ciało słowiańskie", czyli będący... samym Słowackim, a jako reprezentant satyrycznej postawy, górę biorącej w poecie, i zarazem jego zainteresowań malarskich wielki karykaturzysta angielski XVIII wieku Hogart. Wspólnie przychodzą do redakcji *Orędownika* i tu zastają pana Or. (Orędownika) i pana Tyg. (Tygodnika); niebawem przyłącza się osoba piąta — Poeta, niby jeden z naśladowców Mickiewicza, niby sam Mickiewicz sparodiowany. Bo i *Odę do młodości*, i Gustawa, i epigonów poezji Mickiewiczowskiej ośmieszać mają wiersze deklamowane z emfazą przez Poetę, gdy znowu pan Tyg. dostał w przydziale uwagi krytyczne, będące w znacznej części parafrazą krytyk poezji Słowackiego i do-

[1] Pt. *Tristram Shandy*.

wcipnie wyszydzające ich metodę. A Hogart na paznokciu rysujący karykatury rozmówców (co podobne było zwyczajem słynnego malarza) czyni pana Tyg. podobnym do żaby — i przypomina, że gdy Latonę niosącą dzieci swe, Apollina i Dianę, wieśniacy licyjscy grubiaństwami przyjęli, bogini przemieniła wrogów piękności w żaby. Odpowiadał ten żart arystofanesowskiemu zakrojowi całego pomysłu.

Ponieważ Orędownik nie wydrukował satyry przysłanej, Słowacki zatrzymał w rękopisie artykuł, który zapewne również dla pisma tego przeznaczał — recenzję o nowym tomie poezyj Zaleskiego, co względem Beniowskiego szczególną żywił niechęć i zapewne sądził, że zaćmi go swym tomem, zwłaszcza pomieszczonym tu Duchem od stepu. Krytyka bystra i wnikająca w rysy istotne odsłania małość i ubóstwo tej poezji, tak przecenionej przez Mickiewicza, który w wykładach wyniósł Zaleskiego na szczyty. Słuszność miał w tym wypadku niewątpliwie Słowacki, nie odmawiający zresztą uznania wcześniejszym tworom śpiewaka Dumek i Rusałek. Słuszność miał również w tym, czego w ogóle żądał od poety; domagał się pracy nad sobą i nad sztuką i „wysileń ducha"; myśląc zaś może o tych, co mu zarzucali nadmiar ambicji, twierdził: „Bez wielkiej ambicji poetycznej dojść do niczego w poezji nie można".

II

KRYTYCYZM I WZMAGAJĄCE SIĘ POCZUCIE rzeczywistości doprowadziły Słowackiego do rewizji postawy zasadniczej wobec świata.

Twórca Lambra i Kordiana był wyrazicielem romantycznej chorej duszy. Świadomie przyjmował tę rolę i sądził, że dzięki niej właśnie poezję swoją uznawać może za zwierciadło wieku. Ale chociaż rozkochany był w nienormalnej,

chorobliwej subtelności dusz z G o d z i n y m y ś l i, już w ostatnich utworach młodzieńczych przeprowadzał analizę choroby wieku i analizę psychiki własnej z wyraźnym spojrzeniem krytycznym.

Zaostrzało się ono w miarę dojrzewania duchowego. W A n h e l l i m poeta odróżnił melancholię z mocy od melancholii ze słabości, w L i l l i W e n e d z i e zerwał z kultem rysów chorobliwych. „Ile razy zwyczajem teraźniejszych poetów" — pisał w L i ś c i e d r u g i m d o a u t o r a I r y d i o n a — „chciałem zacząć kwilącą serca dyssekcją, lub melancholizowaniem sztucznym obrazów prostą legendę okrasić, tyle razy mary zjawione krzyczały z krajów przeszłości: Serca nasze były zdrowe i ciała."

W B e n i o w s k i m było to najważniejszym przejawem reakcji antyromantycznej, że umiłowaniu chorej duszy, czującej się poetyczną i wyjątkową, przeciwstawiła się sympatia dla ludzi dziarskich, tęgich, stających do zapasów z życiem. Przejście do realnej aktywności wobec realnych wymagań życia, cechujące okres B e n i o w s k i e g o, kazało sądowi krytycznemu poddać romantyczne niedostosowanie się do rzeczywistości. A miarę wysoką przykładając i do drugich, i do siebie, nie mógł też poeta pełnego zadowolenia czuć na myśl o tych właśnie przejściach, które chwilowo nabrały dlań szczególnego waloru. Wobec prawdziwej wielkiej miłości czymże był romans z panią Bobrową? Wobec prawdziwych czynów bohaterskich czymże była farsa niedoszłego pojedynku?

Zmierzający ku wielkości i ku prawdzie, coraz potężniej odczuwający i rozumiejący istotną moc wrogiego losu, co druzgoce ludzi i narody — jasno widział, ile było pozy w różnych romantycznych cierpieniach, ile fałszu w różnych formach romantycznego poetyzowania życia i romantycznego chronienia się przed zadaniami realnymi w sferę fikcji. Prześwietlenie tych wszystkich wypaczeń drogi prostej i moc-

nej błyskami krytycyzmu, satyry i wnikliwej diagnozy psychologicznej dało treść duchową F a n t a z e m u. Dramat czy raczej tragikomedia odbiegająca typem swoim od wszystkiego, co dotąd Słowacki napisał, mieści w sobie ujawnienie kontrastu między romantyczną pogonią za błyskotkami, za niezwykłością i za upiększeniem szarzyzny a istotnym pięknem — między pozą a uczuciem prostym i mocnym — między strojnym w słowa dźwięczne komediantctwem a wielkością prawdziwych, cichych tragedyj.

Świetny wiersz nowego utworu w słowa płynne i skrzące a dostosowane wyraziście do indywidualności każdej z osób ujmował tok żywej rozmowy. Lekkość i wdzięk dialogu pokrewne były gracji paryskiej młodego romantyka Alfreda Musseta, który w subtelnych utworach dramatycznych, dopiero po dziesiątkach lat mających budzić zachwyt, wprowadzał nową jakąś naturalną poetyczność, daleką od teatralności Wiktora Hugo [1]. Ale Musset w dialogu zrywał z wierszem — Słowacki umiał giętkość konwersacji dać kunsztownie rymowanym jedenastozgłoskowcom.

Cały dramat — na pozór kapryśny, a mimo to niezwykle jednolity [2] — osadził w terenie realnym, bliskim, współczesnym, wśród prawdy warunków społecznych, obyczajowych, ekonomicznych. Właśnie wtedy Balzac w powieściach swoich ukazywał strukturę społeczną Francji, rzucał światło na przemiany ekonomiczne, sprawy materialne, pieniężne uwydatniał jako sprężyny akcji. Romantycy polscy nie zajmowali się na ogół stosunkami ekonomicznymi; Słowacki w poezji dotychczasowej bardziej niż ktokolwiek inny unikał kwestyj pieniądza. Tym ciekawsze, że w F a n t a z y m niemal po balzakowsku pieniądz uznał za motor, że uwagę

---

[1] Imię „Fantazy" wzięte jest właśnie z komedii Musseta F a n t a s i o.

[2] Wyjątkowy to u Słowackiego dramat, w którym od początku do końca idzie o jedną sprawę główną: o małżeństwo Diany.

skierował na ruinę ekonomiczną szlachty w Polsce i na płynący stąd rozkład moralny [1].

Hrabia Respekt, niegdyś Sybirak, teraz o tym jedynie myśli, jak ratować się od ruiny majątkowej i zachować blichtr wielkopański; „gladiatorstwo nędzy domowej ze światem walczącej“ oto treść życia jego i życia żony: on maskuje prawdę pozorami humoru, staropolskiej wylanej serdeczności gościnnej, anegdociarstwa, ona, na wskroś zmaterializowana, przed obcymi gra płytką komedię poetyczności. Od przyziemności rodziców odbija poezja prawdziwa dwu córek, dojrzałej duchowo Dianny i dziecięcej Stelli, w których na teren realny przeniósł się kontrast Rozy i Lilli Wenedy. Fałszywą zaś poezję, subtelną, wyrafinowaną, nacechowaną wysokim poziomem intelektu i kultury, ale niemniej sztuczną, pozującą, romantyczne kłamliwe upiększanie życia, zużywanie sił duchowych na fikcje — reprezentuje para bohaterów, hrabia Fantazy i porzucona przezeń dawna ukochana hrabina Idalia.

Oni to oboje są przedmiotem analizy mającej uprzytomnić fałszywą postawę dusz romantycznych wobec świata. Niewątpliwie sporo czerpał poeta z psychiki własnej; ale zasadniczo w tej diagnozie romantyzmu nie dawał już autoanalizy na podobieństwo Godziny myśli i Kordiana. Osądzał ową „chorobę duszy“ jako coś obcego sobie, przezwyciężonego.

Wzoru zaś i materiału dostarczyły osoby bardzo bliskie, o których trudno by przypuścić, że będą mu pozowały bezwiednie do portretów satyrycznych: przyjaciel serdeczny i kobieta kochana — Zygmunt Krasiński i Joanna Bobrowa. Widz i słuchacz dramatu lub czytelnik nie muszą tego bynajmniej odgadnąć; nie ma żadnej aluzji wyraźnej, utwór da-

---

[1] Kilka lat wcześniej (1835) Fredro w Dożywociu jaskrawo oświetlił ruinę materialną i moralną warstwy szlacheckiej.

leki jest od metod pamfletu. Ale związek bohaterów sztuki z żywymi wcieleniami romantyki jest niewątpliwy.

Po ukaraniu wrogów w Beniowskim jeszcze jeden utwór kształtował się jako akt zemsty literackiej — tym razem za przykre doznania w życiu osobistym. Słowacki pragnąc zdobyć miłość pani Bobrowej doznał zawodu, ponieważ kochała ona ciągle tego, który ją porzucił — twórcę Irydiona. A więc niechże los odwzajemni się temu zdobywcy serc kobiecych — przynajmniej los marzony, w utworze literackim, który na podobieństwo snu nieraz spełnia tajone życzenia. Niech ten wielki pan, przywykły do tryumfów w miłości, stara się o pannę kochającą innego; niech mu owa piękna, szlachetna panna powie, że nic nie znaczy dla niej jego poza, jego niezwykłość, jego sława, że tylko ze względu na jego pieniądze gotowa mu oddać rękę. Niech widzi on nikłość swoją wobec prawdziwego dostojeństwa duchowego, prawdziwego bohaterstwa. Ale nie dość tego. Nie tylko za niepowodzenia erotyczne poety zapłacić ma w marzonej historii przyjaciel; on, który w znacznej mierze zadecydował o tryumfie Słowackiego, ma pokutować za przykrą sprawę pojedynkową, która mimo wyniku pomyślnego dużo kosztowała nerwów, a w świetle myśli krytycznej wydała się zapewne marną tragikomedią. Przeto w fikcyjnych losach kierowanych przez marzenie złośliwe młody magnat, dumny potomek rycerskiego rodu, mieć będzie pojedynek znacznie bardziej denerwujący i kończący się upokorzeniem.

Łagodniej obszedł się poeta ze swoją „dręczycielką", jak nazywał panią Joannę. W ostatecznym wyniku przeznaczył jej zemstę taką, że — ona sama nie wymyśliłaby bardziej pożądanej: wróci do niej dawny kochanek. Ale wróci dla tego, że go inna nie zechce, a przedtem narazi ją na piekiełko zazdrości i poniżenia, na śledzenie, jak się do innej zaleca, na przysłuchiwanie się, jak dawną ukochaną wyszydza. Cała ta zemsta literacka, chociaż dała życie arcydziełu, jest

niemiłym oddźwiękiem przyjaźni dwu Wenedów. Dwie wszakże okoliczności łagodzić każą ocenę ujemną: najpierw to, że nawet w marzeniach działały u Słowackiego hamulce etyczne, że nawet w tworzeniu zemsty fikcyjnej nie zanikła delikatność uczuć, że tego, co było w życiu przyjaciela istotną tragedią — choroby i stosunku do ojca — nie dotknął utwór żadną aluzją i gdyby stał się znany Krasińskiemu, mógł go silnie urazić, nie mógł go zranić boleśnie; a następnie fakt znacznie ważniejszy, iż poeta nie ogłosił Fantazego, iż może ze względu na prototypy postaci głównych zachował w tece jedno ze swych dzieł najświetniejszych. Prototypy wpłynęły też na wprowadzenie innych osób. Ponieważ przy Krasińskim zawsze był przyjaciel jakiś załatwiający wszelkie jego sprawy, więc Fantazy ma przy sobie niby przyjaciela, niby pełnomocnika, niby sługę, Rzecznickiego, który trochę wygląda na nowego prozaicznego Sanczo Pansę przy rozmiłowanym w poezji Don Kiszocie. Pani Joanna całą swą rodzinę przyprowadziła, choć dla tym lepszego zamaskowania (bo wobec kobiety kochanej poeta i w marzeniach był dyskretniejszy niż wobec przyjaciela) — sama oddzieliła się od hrabstwa Respektów; wśród nich zaś hrabia ma pewne rysy nie żyjącego z nią męża, pana Teodora Bobra, co wprawdzie nie był nigdy zesłany na Sybir, ale pół roku spędził w więzieniu moskiewskim, a urocze córki są w pewnej mierze portretami Ludwiki czyli Lolki i Zosi Bobrównych, mających wielką sympatię poety.
Silnie więc na zgrupowanie osób [1] wpłynęło życie rzeczywiste. Nie mniej silnie podziałały ustalone schematy komediowe i romansowe. W komediach (u Molière'a głównie) akcja zmierza do szczęśliwego małżeństwa dwojga osób sympatycznych, a do klęski i do kompromitacji niefortunnego ko-

[1] I osoby niektóre, i pewne pomysły dramatu należą w pierwotnej swej postaci do zarzuconej powieści współczesnej o panu Alfonsie.

micznego konkurenta, popieranego przez komicznych rodziców. Przeto niesympatycznego konkurenta Fantazego popierają starzy Respektowie, zwycięstwo zaś odnoszą Jan i Diana, dalecy jednak od bladych, konwencjonalnych kochanków komediowych w swym pięknie i w tragizmie cierpień sybirskich sołdata, niegdyś — powstańca bohaterskiego. Komedia daje też kochającej parze pomocnika, którego pomysłowość rozstrzyga zwykle sprawę. Tu wszakże ów pomocnik pochodzi nie ze świata komedii, lecz z romansów. Romanse ówczesne angielskie i francuskie chętnie wprowadzały jako postać rozstrzygającą, jako opiekuna kochanków człowieka, który przybywa z dalekich krajów, zachowaniem charakterystycznym różni się od innych osób, ma wielki majątek, a w przeszłości swej kryje bolesną tajemnicę. Taki egzotyczny przybysz dołączył się w osobie majora moskiewskiego Wołdemara. W okresie Beniowskiego poeta ustawicznie w myśli miał Pana Tadeusza i epopeja Mickiewiczowska nie przestawała towarzyszyć kształtowaniu dalszych utworów. Mimo że dwór hr. Respekta mało ma pokrewieństwa z Soplicowem, towarzystwo szlacheckie w Polsce kojarzyło się z reminiscencjami soplicowskiego grona. Jeśli hr. Fantazy przez zainteresowania artystyczne i umiłowanie Włoch wygląda na krewniaka Hrabiego, to od Telimeny pani Respektowa wzięła pozory poetyczności, a hr. Idalia naśladuje ją pragnąc zatrzymać wymykającego się z rąk kochanka. Cóż więc dziwnego, że zjawił się i nowy Rykow. Ponieważ jednak trwa u Słowackiego żądza większej poetyczności, więc Moskal z Tadeusza przechodzi w sferę tych, do których Mickiewicz zwracał się jako do „przyjaciół Moskali" i zyskuje przeszłość dekabrysty [1], a to pozwala dobrodusznej jego postaci kryć w sobie męczeństwo i bohaterstwo. Że zaś kulturalnie stoi niżej od ogółu postaci, że ma coś z barba-

---

[1] Tzn. uczestnika rosyjskiej rewolucji grudniowej r. 1825.

rzyństwa i pierwotności, więc mógł się zdobyć na pomysł mało delikatny i mocno brutalnością trącący, który ma popchnąć akcję w pęd śmiesznie romantyczny i groteskowo-tragiczny ku katastrofie.

Należała się przecież ultra-romantycznej parze bohaterów akcja romantyczna, a parodystycznemu ujęciu ich poetyczności sparodiowanie typowo romantycznego motywu. Takim motywem było porwanie, a komizm dał się z niego wydobyć przez znane komediom od wieków qui pro quo. Nastąpi więc — porwanie omyłkowe. Może raz jeszcze pomysłowości w dramacie patronował, jak w Lilli Wenedzie, Calderon lubujący się w przebraniach i spowodowanych nimi nieporozumieniach, który w komedii jednej każe dwu pięknym kobietom pomieniać stroje i tym motywuje, że uprowadza się zamiast osoby właściwej przebraną w jej szaty przyjaciółkę. Groteska zaś polega na tym, że zamiast pięknej, wykwintnej kobiety porwana będzie w Fantazym śmieszna baba, pani Omfalia, żona nowego Sanczo Pansy Rzecznickiego. Porwie ją głupi Kałmuk konny, a ponieważ dziki ten jeździec ma coś z centaura, więc ktoś, kto zżył się z mitami helleńskimi, przypomni sobie porwanie żony Herkulesa, Dejaniry, przez centaura Nessusa. Ot — i jest motyw „nowej Dejaniry"; a poeta, który sparodiował w Krytyce krytyki i literatury mit o Latonie, obmyślił dla Fantazego inny jeszcze tytuł: Nowa Dejanira.

Tytuł taki intrygowałby przez kilka aktów, bo trudno zgadnąć, kto może być „nową Dejanirą" w majątku hrabstwa Respektów, do których przyjechał głośny poeta, znudzony Fantazy Dafnicki z towarzyszem nieodstępnym, by za pół miliona złotych otrzymać Dianę od zbankrutowanego ojca. Nie szczęści mu się jednak. Niespodzianie zjawia się kochająca go nadal Idalia, a jeszcze niespodzianiej dobroczyńca Respektów z czasów ich sybirskiego wygnania, major Wołdemar; wraz z nim — ucharakteryzowany na Baszkira przy-

jaciel jego serdeczny Jan, w soldaty zesłany powstaniec, z którym Diana związała się na Sybirze miłością i ślubem tajemnym. Major — zacny, ale prostoduszny, a do metod moskiewskich przywykły — widząc, że Idalia psuje Respektom ich plany, każe Kałmukowi swemu porwać ją, wsadzić do karety i zawieźć z powrotem do jej majątku. Tymczasem jeszcze ktoś przybył niespodzianie (o niespodzianki i nieprawdopodobieństwa mało się troszczy Słowacki w tej igraszce dramatycznej): połowica pana Rzecznickiego; chce ona tym większą niespodziankę zrobić małżonkowi i... przebiera się w suknie Idalii. Kałmuk głupi ją przeto porywa i zawozi do domu poetycznej hrabiny. Fantazy sądząc, że porwano Idalię, romantycznie czuje się rycerzem obrażonej; ponieważ ten wielki pan pogardę ma dla przeciwnika i ponieważ apatia nerwowca łatwo przechodzi w brutalność, więc policzkuje Majora. Wyzwany, przyjmuje pojedynek amerykański: gra w karty rozstrzygnie, kto z dwóch ma sobie życie odebrać. Fantazy przegrywa. Nie cofa się przed śmiercią, chociaż mu żal tak „marnie, głupio rzuconego życia". Ale pragnie zgon zmienić w jakąś cudowną scenę poetyczną — i obmyśla poetyczną wspólną śmierć na cmentarzu, śmierć swoją i hrabiny Idalii. Wydaje mu się to naturalną rzeczą, że dla dekoracji zgonu — porzucona kochanka umrze z nim razem. I ona to uznaje za naturalne. On dla tego, że brak mu serca; ona z tego powodu, że kocha naprawdę, że ma serce.
Ale do śmierci nie dojdzie. Przed północą wyznaczoną przez pojedynek jako moment samobójstwa — popełnia samobójstwo ofiarne Major, zorientowawszy się, że przyjaciół wpędził w nieszczęście. Spowiedź przedśmiertna — ulubiony środek kompozycyjny Walter Scotta i Byrona, Polsce znany ze słów przedśmiertnych Jacka Soplicy — odsłania jego dzieje bolesne. Majątek milionowy, wieziony w szkatule, stary dekabrysta konający składa w ręce Jana i Diany łącząc ich wolą swą ostatnią. Fantazy, po zainscenizowanej komedii

samobójstwa przytłoczony wielkością szlachetnego Moskala, wraca do Idalii — i sąd wydaje bezwzględny o najgórniejszej pozie swego życia:

Nasze otrucie
Było błazeństwem!...

Na to bowiem wywyższył poeta w akcie końcowym Majora, by sąd uczynić nad wiotkością dusz Fantazego i Idalii. Fantazy dzięki niepospolitej umysłowości i dzięki temu, że stać go na szlachetność i na zrozumienie obcego piękna duchowego, zdobywa się na potępienie własnego blichtru i fałszu, tak jak Krasiński umiał się zdobyć na potępienie siebie w *Nie-Boskiej komedii*, na przyznanie racji głosowi szyderczemu: „Dramat układasz". Przesiąknięty sceptycyzmem i estetyzmem, Fantazy z epoki romantycznej zaczerpnął środki, ażeby dawać życiu efektowną dekorację, ażeby je pięknie stylizować. Wyobraźnia sprzymierzona z egoizmem zabiła w nim serce i osłabiła wolę. Magnat, któremu ród zostawił w puściźnie przesyt i nudę, który w drugich widzi narzędzie lub zabawkę, energię duchową zużył na szukanie słów i gestów poetycznych, a światem fikcji zasłonił sobie świat uczucia szczerego i świat obowiązku.
Wyższa jest od niego Idalia. Jest w niej istotnie „duch, co prosi o piękność". Spragniona miłości — ta wykwintna kobieta w szalu burnusowym kochać umie naprawdę. Ale wypełniło jej i wypaczyło duszę sztuczne poszukiwanie czegoś niezwykłego, gonitwa za wrażeniami, poza stylizująca.
Toteż i jej życie okazuje się pseudopoematem wobec prawdziwego piękna uczuć i prawdziwej tragedii.
Toteż obydwoje tych przedstawicieli kultury przerafinowanej w dół spycha człowiek prosty, wznoszący się ku wyżynom świętości.
A Słowacki pragnął już nie tylko wielkości i prawdy. Był już spragniony świętości.

KARTA Z AUTOGRAFU „FANTAZEGO"

Bibl. Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Lwowie

Z wywyższeniem nieznanego majora moskiewskiego i powstańca-Sybiraka, jednego z tysięcy zapomnianych, zgadza się tonem uczuciowym i charakterem ideowym wiersz powstały w tym samym okresie: Pogrzeb kapitana M(eyznera). W ciągu dwu lat Słowacki napisał dwa wiersze pogrzebowe. Początkowe zdania od razu uprzytomniają ich kontrast.

I wydarto go ziemi — popiołem,
I wydarto go wierzbie płaczącej,
Gdzie sam leżał — ze sławy Aniołem.

Tak zaczyna się dynamiką rozbrzmiewająca oda Na sprowadzenie prochów Napoleona, niezwykła w rytmie, wydobywająca i wielkość, i tragizm, i grozę, i ogrom wszechświatowej perspektywy, z fantazji na temat powrotu prochów mocarza, który romantykom był wcieleniem potęgi. A oto drugi wiersz — sekstynowy również i krótki, ale już utrzymany w zwykłym toku jedenastozgłoskowców — o zmarłym w nędzy emigrancie, co przed niewielu laty walczył jako belwederczyk, jako kapitan armii polskiej:

Wzięliśmy biedną trumnę ze szpitala,
Do żebraczego mieli rzucić dołu.

Nie fantastyka ogromu przemawia w ściszonym, szarym utworze, lecz realizm obiektywny, nie pobudzona wyobraźnia, lecz bólem ogólnoludzkim, szarpiącym przejęte serce. Czytelnikowi dzisiejszemu w kontraście obu wierszy pozgonnych zarysowuje się droga wiodąca od kultu herosów do grobu nieznanego żołnierza.

III

NA PIERWSZEJ KARCIE AUTOGRAFU FANTAZEGO znalazły się wiersze o Beniowskim:

Przed chatą Diwy, na pannę Anielę
Czekał Beniowski... wracał z Krymu — gdzie go
Świezi litewscy jego przyjaciele
. . . .
Tak oczernili, że mego szlachcica
Z niczem do domu posłali...

Widocznie obok tragikomedii romantycznej zajmował poetę dalszy plan mozaikowej epopei — i nawiązując do spotkania dwu komicznych Litwinów na stepie, chwilowo myślał o nadaniu akcji ostrza antymickiewiczowskiego; nietrudno bowiem zgadnąć, jakim to plotkom „litewskim" odpowiadać miała przysługa oddana bohaterowi przez „świeżych litewskich przyjaciół".

Ale był to zamiar przelotny. W ogóle po zwycięstwie zatracił wagę element polemiczny utworu i choć jeszcze zdarzały się żarciki na tematy Mickiewiczowskie, o walce z wielkim przeciwnikiem nie było już mowy; cięgi, wymierzone z lekceważącą pobłażliwością, otrzymał za to Zaleski (nieszkodliwe na razie, bo zachowane w rękopisie). Kampanię przeciwko twórcy Pana Tadeusza zakończył poeta w pieśni VIII — przepięknym hołdem złożonym jego „cudnej epopei", w której czas „odwrócił lica, By spojrzeć jeszcze raz na piękność w dali, Która takiemi tęczami zachwyca, Takim różanym zachodzi obłokiem".

Górę wzięła w Beniowskim część epicka. Zmienne i wielobarwne było jej oblicze. Uderzała w tony bohaterskie kreśląc grozę hajdamaczyzny i boje konfederackie, i przechodziła w fantastykę i tajemniczość mistyczną ukazując Wernyhorę i ks. Marka; o natchnionym karmelicie Słowacki zaczął nawet pisać osobny poemat, pełen ducha religijnego, stylem i tokiem wiersza zbliżający się do Pana Tadeusza. Na tle Krymu znowu, szlakiem poselskim Beniowskiego wędrując, epos zmienia się w romans przygód i podróży; oklepane motywy romansowe — ocalenie prześladowa-

nej dziewicy (panny Gruszczyńskiej), uwięzienie, spotkanie wybawcy — zostają wyzyskane po wirtuozowsku, a nie widziany przez poetę Krym pod piórem jego przekształca się w krainę Wschodu syryjskiego czy egipskiego, złoci się światłami baśni i wiąże się z elegią o ginącym świecie islamu — z ginącym światem sympatyzował każdy romantyk. Romans zbliża się do terenu opowieści heroicznej, batalistycznej, gdy Beniowski z Krymu wraca na czele darowanego zastępu Tatarów — poprzednika Tatarów Kmicicowych z Potopu. Ale główny zrąb awantur krymskich to humoreska; pajacami stają się Khan i jego ministrowie, a śmiech szeroki wnosi osoba pana Borejszy. Ten Litwin, opój i łgarz niezrównany, zapewno pomyślany był pierwotnie w intencji satyrycznej; ostra to przecież nad wyraz satyra przeciw sarmatyzmowi, sławionemu przez Rzewuskiego, jeśli takie opasłe i pijane wcielenie „czerepu rubasznego" pełni z woli księcia Panie Kochanka funkcję poselską mogącą decydować o losach Polski. Tak jednak porwał twórcę komizm tej postaci, tak go pobudził do śmiechu wesołego, że nie przyjdą na myśl refleksje gorzkie. I wbija się w pamięć ów kapitalny Borejsza, któremu tylko fortele przydać, a będzie mógł się mierzyć z Zagłobą. Humor zaś pogodny tak objął władztwo, iż pokonywał zmory prześladujące poetę. Wracająca u niego raz po raz zjawa straszna głowy ściętej tutaj rozpogadza się w śliczną żywą główkę panny Gruszczyńskiej ukrytej w piasku.

Nie znikły dygresje osobiste, nasycone teraz pięknem wspomnień podróżnika — i w oktawach o Rzymie, o sufitach kaplicy Sykstyńskiej, o placu i kopule św. Piotra osiągają szczyty wizji fascynującej. Nie znikła też chęć wskazania, kto i w imię czego walczy. Uwydatniał poeta niechęć względem Rzymu papieskiego. Zgodnie z tym, że już w Anhellim słowo „Lud" ognistymi literami wypisał na sztandarze rycerza-zwiastuna, występował jako bojownik demokracji.

Był i piewcą minionej Polski szlacheckiej, i zwiastunem Polski ludowej. Odbijało się to w konstrukcji poematu epickiego: lirnik ludowy Wernyhora, brat Wajdeloty Mickiewiczowskiego, urastał w symbol poezji gminnej i w symbol magicznej, z zaświatami sprzymierzonej mocy słowa; chwytała za serce śmierć dziewczyny wiejskiej, ofiary magnata nikczemnego, który ją uwiódł. Mickiewiczowski obraz narodu, który z wierzchu ma lawę ostygłą, odrażającą, a wewnątrz ogień niezgasły, potęgował owe piętno demokratyczne, gdy Słowacki wskazywał „trumnianym pachnący modrzewiem“ naród i słyszeć kazał głuche kucie pod mogiłą, „Jak gdyby serce ludu w kamień biło“. Finałowi Anhellego wtórowało proroctwo, że nadejdzie wśród zniszczenia i pożarów panowanie ludu, że co lud rozwiąże w żelaznej dłoni, to rozwiązane będzie już na wieki, że ludy stać się mają „jako bogowie“.

* * *

Jeśliby się miało wskazać rytm jakiś w dziejach twórczości Słowackiego, podstawą byłaby przede wszystkim kolejność przewagi dramatu i formy epickiej. Ale okres Beniowskiego wyodrębniałby się z tego regularnego falowania: w latach 1840 i 1841, może i z początkiem r. 1842 zdają się obie tendencje kształtotwórcze występować obok siebie — i na równi z wielką ilością dzieł i pomysłów to dochodzenie obydwu dążności do szczytowych osiągnięć daje świadectwo wyjątkowego napięcia energii duchowej, bogactwa i dojrzałości. Nie mniej znamienne jest utrzymywanie się obok siebie trzech stylów, skrystalizowanych w Lilli Wenedzie, idealizującego, realistycznego i karykaturalnego, i wzajemne ich przenikanie się, rumieńcami życia barwiące takie postaci idealizowane, jak Swentyna czy Aniela. Wzmaganie się postawy realistycznej doprowadziło nie tylko do dramatu współczesnego, ale również do nowej kon-

cepcji dramatów historycznych. Stworzywszy na kanwie dziejów baśń w Balladynie, mit w tragedii wenedyjskiej, romans w Mazepie — Słowacki zapragnął dać udramatyzowaną prawdę dziejów. Nie pojmował jej bynajmniej w sensie naukowym, nie myślał o specjalnym trudzie zdobywania materiału autentycznego; chodziło mu tylko o zmianę stylu.

Kto wie, czy nie dopomógł uświadomieniu tej koncepcji młody romantyk pełen planów i ambicyj wielkich, Dominik Magnuszewski, którego Uwagi nad dramatem polskim Słowacki czytał niewątpliwie w poznańskim Tygodniku Literackim z r. 1839. Pragnął Magnuszewski drogę wskazać dramatowi historycznemu, dotąd — jak twierdził — nie istniejącemu w Polsce, a mającemu oddać „szorstkie życie przodków naszych". „Szorstki wiek — szorstki język" — oto było jego hasło; zwalczał fałszowanie dawnych czasów przez sentymentalność, przez nadmiernie „ukształtowaną wymowność"; za wzór stawiał Shakespeare'a. Zgodnie z tymi wskazówkami Słowacki usiłował wżyć się w epokę twardą, mocną, brutalną, w dialogu skąpym zamknąć obfitość ważnych faktów dziejowych, tężyznę ludzi pierwotnych odzwierciedlić ostrością języka. Tak stylizował Wallenroda, przerwanego po wstępnych wierszach aktu III. Znowu wracał do poematu Mickiewiczowskiego o tragicznym bohaterze — i pragnął zapewne ukształtować tę postać zgodniej z atmosferą epoki prawdziwej i z jeszcze większym tragizmem. Sprawy wewnętrzne Litwy wysunął na plan pierwszy na równi z dziejami Waltera-Konrada (korzystając przy tym i z dzieł historycznych, i z Pojaty, powieści Bernatowicza). Z nadzwyczajną prawdą i świeżością ukazał idyllę małżeńską Witolda i jego żony. Jagiełłę odmalował z plastyką niemałą — i z niemałą antypatią. Trudno zgadnąć, jaki miał być tok tragedii. Niewątpliwie miałaby ona (jak często u Słowackiego) dwie katastrofy:

śmierć Kiejstuta uwięzionego zdradziecko i śmierć Wallenroda. Pojęty jako syn Kiejstuta, miał on prawdopodobnie czuć się pośrednio winnym śmierci ojca; a zdaje się, że straszliwą ofiarę życia całego poeta chciał przedstawić jako daremną, jako niepotrzebną Litwie, którą ocala (w myśl prawdy dziejowej) Jagiełło. Może w niechęci do Jagiełły kryła się niechęć twórcy do Litwina Mickiewicza. Może w bolesnym losie Wallenroda drgały tony osobiste.

Jeszcze trudniej zrekonstruować linie Jana Kazimierza, który podobno napisany był w całości. Józef Reitzenheim, zaprzyjaźniony ze Słowackim w latach ostatnich jego życia, tak pisze o tym utworze: „Pod koniec roku 1841 ukończył dramat historyczny pod nazwą Jan Kazimierz, i nigdy jeszcze nie doszedł był do tej jedności pomysłu jak w tym dziele... Jan Kazimierz, wielki Czarniecki, Radziejowski i jego żona, skreśleni są piórem Szekspira; na nieszczęście nie pozostaje dzisiaj jak tylko kilka ułamków tego dramatu i zdaje się, że resztę rękopisu zniszczono przez nieuwagę z innymi papierami prywatnymi, które podług ostatniej woli poety spalone być musiały."

Zarówno z relacji tej jak z zachowanych scen aktu I widać, że Słowacki chciał bez względu na chronologię skupić na przestrzeni scen ruchliwych i w treść bogatych całą grozę i doniosłość dziejową okresu Jana Kazimierza, świeżo (w r. 1840) przypomnianą publiczności w powieści Czajkowskiego pt. Stefan Czarniecki. Miał się ukazać w skrócie i bunt Chmielnickiego, i najazd szwedzki, a w powagę wojen mieszała się groteska staroszlachecka, reprezentowana głównie przez grubasa Harmidera i spragnioną jego serca panią Szewczychę. „Szorstką" zaś epokę charakteryzowało umyślne nadawanie stylowi cech brutalności — jak gdyby poeta, mimo wszystko czujący w realizmie coś obcego, osiągać go usiłował przez wyjaskrawienie tego, co sprzeciwiało się naturze jego poetycznej i subtelnej.

Ale gdy ogarnął przeszłość ową szorstkich serc i szorstkich dłoni sercem miłującym, wtedy zespolił się realizm z najczystszą poezją. Piętnem prawdy przepełniła nowy utwór autentyczność materiału czerpanego — ze wspomnień lat dziecinnych i młodocianych. Kształtował się na tle wizji Krzemieńca — niby Pan Tadeusz Słowackiego w formie dramatycznej, dramat o strażniku krzemienieckim Złotej Czaszce, który jak ksiądz Robak, hasło chcąc dać powstaniu, organizuje konfederację przeciw najeźdźcom szwedzkim.
W marzeniu poetyckim nie fikcyjne postaci wywoływał tym razem z cieniów, ale rodzinę własną. Dziadunio jego, w Strażnika marsową fizjonomię wcielony, kolędy śpiewał z czeladzią w przyćmionej piekarni, babka jako pani Strażnikowa dom napełniała krzątaniem gospodarnym, a wdzięk matki wątłej, do łez skłonnej, spragnionej kochania, opromieniał główkę Agnieszki, otuloną w kornecik biały, jaśniejącą, jak pani Salomea, czarem zielonawych oczu.
Idyllę szlacheckiego domu wskrzeszały sceny dramatu, a że Krzemieniec związał się we wspomnieniach z gwarnym liceum, więc i w XVII wieku żaków nie mogło w nim zabraknąć. Wnikały już w dwu początkowych aktach odgłosy burzy dziejowej i zapowiadała się już tragedia rodzinna i narodowa, która zapewne na cmentarz miała powieść biedną Agnieszkę, a Strażnikowi Złotej Czaszce zgotować zgon wśród boju.
Proza, chwilami tylko przechodząca w rytmy i rymy wierszowe, tym bardziej pozwalała nadać postaciom piętno prawdy i otwierała jakiś nowy świat poezji przepojonej sercem.
Parabaza[1] przerywająca tok dramatu wnosiła doń blaski dziwne.

---

[1] Tak się nazywa w komediach Arystofanesa ustęp będący przemową do publiczności.

Więc widzieliście w chorągwie cechowe
    Ubrany dworek starego szlachcica,
Kto myślą sięgnął w niebo lazurowe,
    Widział, jak duchy — i Bogarodzica
W promieniach zorzy trzymająca głowę,
    A stopy dzierżąc na srebrze księżyca,
Na dom jasnością piorunową biła
I sponad starych lip błogosławiła.

Takie odsłanianie horyzontów zaziemskich wśród przyziemnej na pozór rzeczywistości — to już spojrzenie mistyka. Bo nie tylko ciepło wspomnień osnuło rzucone na tło XVII w. obrazy Polski szlacheckiej — ozłociły je zlekka i promienie potężniejącej mistyki.

CZĘŚĆ CZWARTA

I

OBRAZ RZYMU W OKTAWACH PIEŚNI ÓSMEJ Beniowskiego kończy się fantastyczną wizją. Chmury i błyskawice i pioruny atakują wyniosłą kopułę kościoła św. Piotra.

Potem bóg Perun... wróciwszy w Łotysze,
Puszczom i sosnom... blady opowiada:
Na chmurach się tam las krzyżów kołysze,
I kościół w chmurach stoi... i nie spada...
Choć ja i wichry, moi towarzysze,
Ja i me dzieci, piorunów gromada,
Bierzem go w ręce... w skrzydła — z kolumn rwiemy
I tu na puszcze litewskie niesiemy.

Ale zwycięstwo kiedyś przy nas będzie.

. . . .

Tak mówi Perun — ja wiem, że zdobędzie
Błyskawicami to, co próchnem świeci.

Cóż oznaczać miał ów bóg litewski, co grozi zniszczeniem próchniejącej wielkości Rzymu? Jakie zwycięstwo zapowiadał poeta, piszący strofy te jesienią roku 1841?
Zjawił się wtedy w Paryżu przybysz z krain litewskich, z ziemi Peruna, i głosił nową wiarę i atakował Kościół rzymski: Andrzej Towiański. Gdy dziwny zwiastun nadchodzących

czasów nowych i nowej formy chrystianizmu przykuł do siebie Mickiewicza, któremu żonę umysłowo chorą uzdrowił — i gdy we wrześniu r. 1841 w kościele paryskim misję swą objawił emigrantom. Słowacki początkowo spojrzał na proroka rzekomego krytycznie i sceptycznie. Ale niewiele tygodni wystarczyło, by uznał w nim potęgę, której należy się zwycięstwo przyszłe. Jeszcze nie był mimo to wyznawcą towianizmu. Gdy jednak d. 12 lipca r. 1842 zetknął się osobiście z „mistrzem", uległ jego czarowi duchowemu i następnego dnia płomiennym wyznaniem wiary stwierdził przełom, który się dokonał w duszy spragnionej cudu i świateł mistycznych.

Idea wiary nowej rozwinięta,
W błyśnieniu jednym zmartwychwstała we mnie
Cała, gotowa do czynu i święta.
Więc niedaremnie! o! nienadaremnie
Snu śmiertelnego porzuciłem łoże.
Tak mi dopomóż Chryste Panie Boże!

. . . .

Z pokorą teraz padam na kolana,
Abym wstał silnym Boga robotnikiem.
Gdy wstanę, mój głos — będzie głosem Pana,
Mój krzyk — ojczyzny całej będzie krzykiem,
Mój duch — Aniołem, co wszystko przemoże.
Tak mi dopomóż Chryste Panie Boże[1]!

Poeta uczuł się apostołem. Twórca światów fikcyjnych uczuł w sobie moc przekształcenia świata. Łudził się — ale złudzeniem pełnym wielkości i świętości, pełnym radości wyżyn duchowych. Do szczytów ducha zbliżał się naprawdę, mimo iż droga, na którą wstąpił z wiarą gorącą, była drogą złudy. Jeżeli Andrzej Towiański, człowiek o niewielkim zasobie

[1] Wiersz ten pt.: Tak mi Boże dopomóż poeta wydrukował d. 30 lipca r. 1842 w organie Mickiewicza i towiańczyków, w Dzienniku Narodowym.



ANDRZEJ TOWIAŃSKI
Muzeum A. Mickiewicza w Paryżu

idei i niewielkich zdolnościach umysłowych, ale o wyjątkowym czarze osobistym, pozwalającym opanować drugich i wyzwolić lub opętać — jeśli ten syn religijnie nastrojonej Litwy mógł i sam uwierzyć w swą misję nadprzyrodzoną, i wzbudzić wiarę w innych, jeśli ludzie przerastający go znacznie powitali w nim cud oczekiwany — wpłynęła na to i nienormalność zbiorowego życia polskiego, i atmosfera europejska epoki, i działające na „mistrza“ tchnienie ducha rosyjskiego.

W tych latach, w których wróciły do Francji prochy Napoleona, spotęgowało się oczekiwanie przemiany świata, które jako puścizna po rewolucyjnym wieku XVIII przenikało romantyków, a przetrwać miało w socjalizmie. Łączyło się ono niekiedy, zwłaszcza u Polaków, z wypatrywaniem męża opatrznościowego, jakiegoś zesłańca niebios, jakiegoś „męża 44“. I wiara w nadchodzenie czasów nowych, i wiara w wybrańców przenikała prądy mistyczne, okultystyczne, które na przekór racjonalizmowi bujnie się już krzewiły i rozrastały w ciągu „wieku oświecenia“, zwłaszcza u jego schyłku, i które gnieździły się w lożach masońskich na przekór silnemu związkowi wolnomularstwa z racjonalizmem, z deizmem, z walką przeciw religii pozytywnej. Zagadkowe, niejasne, tchnące tajemniczością i przeczuciami, kryjące się w symbolice idee Saint-Martina, mistyka francuskiego, który przybrał miano „nieznanego filozofa“, odegrały główną rolę w tym masońskim rozroście irracjonalizmu i ducha religijnego. Idee te znalazły silny oddźwięk wśród tworzącej się inteligencji rosyjskiej — nie mniej silny jak teoria lekarza wiedeńskiego Mesmera o wypełniającym świat fluidzie magnetycznym, o cudownym jego działaniu, o sile jego magicznej i leczącej. Na Litwę, do Wilna dostawały się owe prądy właśnie za pośrednictwem Rosji. Jak Mickiewicz w Moskwie i w Petersburgu, tak również Towiański w niemałym stopniu podniety mistyczne czerpał z atmosfery ro-

syjskiej — i było w jego życiu i w jego naukach coś z niepokojów i tęsknot żarliwej a często mrocznej religijności rosyjskich sekciarzy.

Mieszały się zresztą w poglądach jego dawne tradycje mistyki chrześcijańskiej z kabalistyką żydowską, z oddźwiękami wizjonera szwedzkiego Swedenborga [1], z martynizmem tj. koncepcjami Saint-Martina, z mesmeryzmem, z ideologią D z i a d ó w Mickiewicza i z ideami mistyków francuskich różnego typu i różnego poziomu, które poznał po przybyciu do Francji.

Świat pojmował jako zbiorowość duchów nieśmiertelnych, wspólnie wznoszących się stopniowo na coraz wyższe szczeble rozwoju, tak by wreszcie kosmos stał się zespołem duchów wysokich, które wzbiły się ponad sferę materii. Wznoszenie się owo albo przeciwstawiające mu się upadanie dokonywa się w szeregu żywotów cielesnych i bezcielesnych. W myśl bowiem wracającej u różnych ludów pradawnej wiary Towiański zastąpił dualizm życia doczesnego i wieczności przez łańcuch wcieleń i zgonów i okresów bytowania bezcielesnego, które przechodzi duch każdy. Ta wędrówka dusz (metempsychoza) wypełnia dzieje świata.

W łańcuchu wielostopniowym żywotów trwa nieustannie ten sam podmiot indywidualny, duch, mimo że wyjątkowo tylko koleje minione odsłaniają się jego pamięci, lub stają się jasne komuś, kto (jak właśnie Towiański) ma dar rozpoznawania duchów. Istotę ducha, jego stopień rozwoju określa przeszłość metempsychiczna; dzięki niej to ukształtowała się jaźń przechodząca do nowego życia jako jądro osobistości, jako „zaród ducha". W ten sposób każdy obciążony czy wzbogacony swą przeszłością przynosi z sobą na świat pewne przeznaczenie ukształtowane przez własne czyny dawne. Ale jako drugi czynnik dołącza się wolna wola; ona to

---

[1] Żył on w wieku XVIII.

w momentach rozstrzygających obiera dążność władczą, typ „ruchu“, czyli według terminologii towianizmu „ton“ (dziś nazwałoby się go zasadniczym nastawieniem psychicznym). Dopiero „ton“ w związku z zarodem ducha decyduje o tym, do jakiej społeczności duchowej ktoś ma należeć. Duch bowiem jest istotą społeczną i rozwój jest nie pochodem jednostek, lecz ewolucją gromad, społeczeństw duchowych, związanych węzłami solidarności. W społeczeństwa takie łączą się duchy na zasadzie tożsamości stopnia rozwoju i „tonu“; w sferze bezcielesnej zespoły ich mają nazwę „kolumny duchów“. Kolumny te są podstawą mechanizmu czynów ludzkich: nie człowiek sam bowiem dokonuje czynu, lecz duchy, których staje się narzędziem. Z tym łączy się niebezpieczeństwo grożące każdemu. Duchy bowiem niskie, zalegające ziemię, w przykuciu do niej zaznające piekła (bo piekła wiecznego Towiański nie uznawał), czyhają na to, by znaleźć dla siebie narzędzie.
Ingerencja Boża działa w pewnych momentach bezpośrednio na rozwój świata duchowego. Nazywa ją Towiański „dotknięciem“. Nie zajmując się dokładniej dziejami ducha przed uzyskaniem formy ludzkiej (którymi zajmie się potem Słowacki), mówił o potrójnym „dotknięciu“. Dotykał Bóg pierwszego człowieka — dotknął silniej przez Mojżesza — dotknął najsilniej przez Chrystusa — a dotknięcie i spółka z krainą wyższą coraz silniej i jawniej iść będą przez „epoki Słowa Bożego“. Przyjdzie jeszcze siedmiu zesłańców Bożych, by umacniać łańcuch wiążący ziemię z niebem; siódmy doprowadzi do tego, że zło zniknie, i „wszystko po wieki zleje się w Panu, najwyższości“. Misja zesłańców tych, z których pierwszym jest mistrz Andrzej, i podobnie misja Chrystusa, pojmowana niezupełnie według dogmatu katolickiego, polega na przedarciu „nieprzejrzanych chmur“, którymi duchy ciemne otoczyły ziemię, i na ściągnięciu w sfery ziemskie wyższych duchów.

Jakkolwiek duchy solidarnie idą po szczeblach ewolucji, prowadzi je zastęp duchów naczelnych, dostojny starością tzn. bogactwem przebytych żywotów. Są to duchy Izraela, niegdyś występujące w Starym Testamencie, dzisiaj wcielone w ludzi trzech plemion jako Izrael-Słowianin, Izrael-Francuz i Izrael-Żyd. Sam Towiański ma być nową inkarnacją Mojżesza.

Za posłannictwo swe, które musi być zawsze realizowane zbiorowo (wobec czego konieczne było zorganizowanie Koła towiańczyków, by zainicjować nową epokę), Towiański uważał przede wszystkim krzewienie etyki mającej umożliwić rozwój przez wypracowanie w duchach coraz doskonalszej miłości dla Boga. Wznoszenie się w górę wymaga zawsze zwycięstwa nad sobą samym; to zwycięstwo, to przełamanie oporu natury cielesnej, tłumienie w sobie czynników niższych, ich podnoszenie stanowi „ofiarę". Pracą usilną, ciągnącą się przez liczne żywoty, dochodzi się do zamienienia ciała w organizm podatny dla sił duchowych, do „subtylizacji ciała", potem do skoncentrowania sił w „ognisko ducha", do rozżarzenia w nim „ogniska Pańskiego" i zdobycia się w tym ognisku na „ton Słowa" — na tym polega „ofiara ducha". Następnie trzeba „przeć duchem na ciało", przepoić je tonem ducha, i to będzie „ofiara ciała". Uzgodnienie zaś całego życia, wszelkiego postępowania z tonem — stanie się „ofiarą czynu". Wzorem doskonałym takiej ofiary troistej jest Chrystus. W ofiarnym zaś ruchu duchowym trzeba to w „skrusze" wzbijać się ponad ziemię, ponad ciało, to w „horze" czyli w trudzie (w „harowaniu") wracać na ziemię, by ją i ciało opanować — i trzeba odeprzeć niebezpieczeństwa dotąd lekceważone przez etykę chrześcijańską: lenistwo ducha, nadmierne wybujanie rozumu, poprzestawanie na formach religijnych bez przejęcia się ich treścią.

Nauki swej, w której teoria ofiary, skruchy i hory jest częścią najciekawszą, a w której adwentyzm (wiara w nadcho-

dzenie Królestwa Bożego) łączy się z ewolucjonizmem — Towiański nigdy nie ujął w pełny, jasny system. Zresztą nie ona była czynnikiem głównym wpływu, lecz osobistość jego, jego moc sugestywna — czasem kojąca, każąca w nim odczuwać zesłańca Bożego, czasem tyrańska i groźna i niemal błyskami szatańskimi rażąca. Jako typ psychiczny — ulegał on niewątpliwie silnemu naporowi potęg podświadomych i ten właśnie napór przemieniała nauka jego w naciskające na człowieka „kolumny duchów". Przeżywał idee i uczucia z ogromną intensywnością i umiał tę intensywność przelewać w drugich. Miał zdolność nadzwyczajną koncentracji, skupienia duchowego. To czyniło go podatnym dla doznań mistycznych. Nie pojęcia bowiem są dla mistyka czymś istotnym, lecz doznania darzące pewnością bezpośredniego związku ze światem wyższym, poczuciem obecności Boga w duszy wierzącej i miłującej — doznania, w których psychika cała pochłonięta jest przez narzucającą się treść potężną i zarazem uszczęśliwiona wchłonięciem tej treści. Następuje wtedy jednocześnie zatracenie własnego ja i najwyższe jego wzbogacenie. Zatopienie się w modlitwie daje człowiekowi niekiedy poznać tę moc istotnego szczęścia duchowego. Zaznawał go Towiański i wiódł innych do jego zaznawania. Wiódł niekiedy przemocą, bo na równi z pragnieniem bliskości Bożej i z pragnieniem przemiany świata tkwiło w nim namiętne pragnienie „rządu dusz".

Słowacki w zetknięciu z Towiańskim uczuł jego siłę leczącą i płynące z niej narzucanie świętości. Ale raczej pośrednika w nim uznał niż mistrza — on, który miał świadomość, że potrafi sam spojrzeć w błyskawicowe oblicze Boga. Stąd rys znamienny wyznania wiary napisanego pod wrażeniem pierwszej rozmowy z prorokiem nowym: nie ma tu wzmianki o mistrzu, nie ma poddania się głosicielowi nauki przyjętej; jest tylko przejęcie się samą nauką, samym duchem religijności, jest tylko świadomość dokonanej przemiany wewnętrz-

nej, przywdziania człowieka nowego według słów św. Pawła — mimo trwającego egocentryzmu.

Czy wobec tego istotnie tak był przemieniony twórca wersetów religijnych o Anhellim? To jedno pewne, że w swą przemianę uwierzył i że zmierzał do tego, by stała się rzeczywistością, by własnego ducha nagiąć do ideału, który uznał za typ epoki nowej, by nie dopuścić rozdźwięku między postulatami własnymi a drogą codzienną życia. Pracę nad sobą, trud etyczny uważał za obowiązek bezwzględny.

„Drgnieniu wewnętrznemu Ducha Bożego uwierzyłem i słowom prostym a Bożym dałem się przekonać“. Tak donosi matce o swym nawróceniu. Powtarza się teraz w listach jako słowo ulubione „prosty“, „prostota“. Powtarza się wyraz „serce“, częsty już w B e n i o w s k i m, i uwydatnianie nakazu miłości. Ku prawdzie i prostocie, ku odrzuceniu pozy i blichtru i ambicyj światowych, ku władaniu miłości i serca dąży droga mistyka.

„W dawnym tonie moim była nędza serca“ — wyznaje. — „Dusza moja była pełna skarbów Bożych od dawna, lecz nie było w niej miłości“. A teraz sądzi, że „nędzę serca“ przełamał: „Wszystkich ukochałem... i muszą to kiedyś uznać, choćby już nigdy więcej moich słów nie słyszeli“. „Poznałem, że nie na to jesteśmy na ziemi, abyśmy szukali próżnej uciechy i posągów przyszłych... ale dla chwały Bożej jesteśmy i dla pracy prostej i czystej“. Matce zaś, zdumionej i przerażonej, która — jak trafnie odczuwał — „wolałaby nad jego dawnymi skargami płakać, niż... widzieć go takim prostym“ — pragnie umożliwić zbliżenie duchowe wezwaniem: „Proszę cię, czytaj Ewangeliją i łącz się ze mną modlitwą“. Chce w nią przelać rozradowanie swoje wewnętrzne, może nieświadom, że radość jego nie jest z tego świata i że ludziom bliskim łzy wyciskać będzie z oczu — że jest pokrewna radości Eloe nad Anhellim umarłym, co zaznał spokoju...

Pragnie w sobie przełamać dawnego człowieka. Chce się zdobyć na tę właśnie cnotę, która dotąd najbardziej była mu obca: na pokorę. Wstępując do Koła towiańczyków tym samym upokorzył się przed Mickiewiczem, a w przeddzień spowiedzi i komunii przeprosił go w obecności „braci". „Dokompletowałem siebie czynem" — donosił rodzinie w styczniu r. 1843 — „to jest spotkawszy mego przeciwnika na wyższym stanowisku, podniesionego ku prawdzie, prawdziwej Bożej, podałem mu rękę i teraz jesteśmy razem, jesteśmy ja i on i jeszcze trzeci"...
Trzecim był Goszczyński, ciągle z nędzą walczący, któremu poeta w mieszkaniu swym odstąpił pokój. Wyrzekał się dotychczasowego samotnictwa. Wiązał się bezwzględną solidarnością duchową z grupą ludzi nieraz bardzo od niego różnych — i upajał się tym związkiem nie czując jeszcze, jak będzie krótkotrwały, choć już cierpiąc skutkiem tarć pewnych. „Pracuję nad sobą śród ludzi, którzy mię często nie rozumieją i ranią mimowolnie". Donosił o tym Krasińskiemu, ale i z jego strony miał go ranić brak harmonijnego współbrzmienia psychiki, jak ranił go brak należytego zrozumienia ze strony rodziny.
Nowa droga życia nie była lekka ni łatwa: on zaś sam uznawał, że trudną być powinna i ofiarną. Nie panował w nim stale ów spokój, który nieść pragnął najbliższym, owo rozradowanie wewnętrzne, którym ich usiłował napełnić. Trwały szamotania się ducha, wyczerpywały się w gorączkowych wizjach siły gruźlika, szalone napięcie duchowe wyniszczało nerwy, a przy tym czaiły się w głębiach mroki, znane boleśnie wszystkim mistykom. Przeciw rozszerzającemu pierś odczuciu mocy, którym brzmiały strofy wiersza „Tak mi Boże dopomóż" — wstawały dawne upiory słabości i dręczyły pytaniem: „Czy podołasz?" A co najgorsze — stawał przeciw apostołowi nowej wiary dawny, umiłowany świat jego poezji własnej. Czuł, że trzeba z nim zerwać, że owo dawne

„ja“ poetyckie utrudni stąpanie po szlakach nowych — i jednocześnie czuł, że odrzucenie snów dawnych grozi mu wyjałowieniem, pustką duchową, martwotą. To zaś rozdarcie między dwie różne epoki osobistości własnej przechodziło w podobne wahanie się w stosunku do Polski: mistycznemu spojrzeniu w przyszłość, w której dla Towiańskiego sprawa Polski bynajmniej nie była czymś najważniejszym, przeszkadzało umiłowanie tej ojczyzny, co minęła. Jeszcze niedawno, hołd wyrażając Panu Tadeuszowi, miał przekonanie, że Mickiewicz jest piewcą świata odchodzącego, on sam pieśniarzem przyszłości. Teraz odwróciły się role.

Dawna ojczyzno moja! o jak trudno
Zakochanemu w twej śmiertelnej twarzy
Zapomnieć wdzięku, co młodość odludną
Wabił na dawnych opłotki cmentarzy.
Inni już pieją twoją przyszłość cudną —
Ja, zostawiony gdzieś na mogił straży,
Jak żuraw, abym nie spał wśród omamień,
Trzymam... me serce w ręku... serce-kamień —

Biedne uwiędłe serce. — Inni mogą
Płomieniem twojej przyszłości oddychać;
Ja, twoje biedne dziecko, stoję z trwogą,
Bo mi płacz twoich dawnych mogił słychać.

Należą te oktawy do drugiej redakcji dalszych pieśni Beniowskiego, które Słowacki pisał w jesieni r. 1842. Pragnął ducha nowego tchnąć w opalizujące, wszelkim odcieniom dostępne kształty kapryśnej epopei. Bujność i żywotność tworzywa, z którego wydobywały się jej sceny i obrazy, nie dała się stłumić przez zmianę postawy duchowej, a w dodatku dwie postaci wydawać się mogły od razu jakby umyślnie na to wprowadzonymi, by od poematu ariostycznego wieść do poematu mistyka. Ks. Marek i Wernyhora są też ośrodkami pomysłów nowych, początkowo będących tylko luźnymi szkicami. Ale nie sam towianizm pobu-

dział do przetwarzania eposu. Przecież należały do tematów Beniowskiego boje hajdamackie, a towarzyszem autora stał się człowiek, w którym żyła tradycja ponurych dziejów hajdamaczyzny, Goszczyński. Niewątpliwie sporo zawdzięczały mu pieśni poświęcone walkom strasznym, nowa pieśń VII i VIII. Władała w nich niesamowitość wizyj, snów, zmor i czarów, nie mniej silnie wszakże odżył w nich dawny duch rycerski; w kreśleniu zaś walk poeta okazywał się niezrównanym batalistą i dawał im piętno prawdy, choć sam żadnej bitwy nie widział w życiu.

Napór wizyj, chaos wewnętrzny, rozdarcie psychiczne między dwa światy, między sny mistyka i wspomnienia patrioty, wyraziły się w formie wersyfikacyjnej Beniowskiego, w oktawie, ale w koncepcji zupełnie odmiennego typu, gdy poeta — prawdopodobnie pod koniec wiosny r. 1843 — rzucił na karty rękopisu dialog między sobą a świetlanym duchem niewieścim, nazwanym egzotycznie Atessą [1], i w dialogu tym dzieje własne odzwierciedlił w fantazjach metempsychicznego romansu. Może pod wpływem sugestii Towiańskiego, co wyznawcom ujawniał tajemnice rzekomych ich żywotów dawnych, przedwiekowe swe koleje odśniwał na tle Egiptu i Hellady, a poetyckie marzenia o potędze i o zbrodniach krwawych wyjaśniał pojęciem siebie jako zbrodniczego niegdyś, krwawego ducha. Rys zaś bolesnej tęsknoty, przewijający się przez całe życie, uznał za wynik faktu, że brak mu było towarzyszki duchowej, którą ukochał w żywotach minionych. Z tymi reminiscencjami kolei przeszłych łączyły się wizje przyszłości narodu i świata; i jednym, i drugim przeciwstawiały się własne kreacje domagające się nadal kształtu: ks. Marek, Wernyhora, Be-

---

[1] Dialog ten znany jest pod tytułem nadanym przez wydawcę pism pośmiertnych poety, Antoniego Małeckiego: Poeta i natchnienie.

niowski. Z rozpaczą uświadomiał sobie poeta, że piewcą przyszłości być nie potrafi, nie potrafi iść torem świeżo wydanego P r z e d ś w i t u, a być piewcą przeszłości może już nie ma prawa.

W chaosie oktaw tego dialogu tkwią zawiązki poematów przyszłych, zarówno Z b o r o w s k i e g o jak K r ó l a-D u c h a, w wizjonerskich jego blaskach już się krystalizuje styl nowej poezji mistycznej, stopienie zjaw i wrażeń realnych w całość jednolitą, zespolenie przeszłości i przyszłości, ludzi i duchów, cudów i zmor groźnych, rzucenie obrazów na tło kosmiczne gwiazd, słońc, tęcz, księżyców i przepojenie wszystkiego tchnieniem ekstazy.

Bolesność poematu tego, której nie przysłonią wizje kojące, podnoszące na duchu, wskazuje, że dla twórczości źródłem głównym staje się nie radosna kontemplacja rzeczywistości mistycznej, lecz — tragizm nowych szlaków duchowych. Ton nowej poezji wykwita z męki ducha rwącego się w górę i ranionego więzami. Będzie ta poezja historią bólów i klęsk i rozpaczy, będzie odsłaniała otchłanie i przepaści, mimo że u jej szczytu jaśnieje krzyż zwycięski wśród rozsłonecznionych przestworzy wszechświata.

II

ZARÓWNO NOWE USTĘPY B E N I O W S K I E G O jak dialog osnuty na tle wizyj i metempsychicznych reminiscencyj były to drobne tylko plony twórczości, jakby zahamowanej nadmiarem treści duchowej. Musiała ta treść dojrzeć, zróść się z duchem poety, nim się przelała w kształty pełne. Ale też kiedy nastąpił przypływ energii po miesiącach stłumienia, miał on piętno spontanicznego wybuchu. Lawiną słów i obrazów wybuchnął z głębin K s i ą d z M a r e k, poemat o świętości i mocy, dramat różnych form świadomo-

ści mistycznej, ukazanie narodzin Sprawy Bożej (według terminologii Towiańskiego), narodzin Polski przyszłej wśród walk owej konfederacji barskiej, którą tak ponad zasługi ukochali romantycy. Możnaby wnosić z ich poezji, że nie Kościuszko, nie Dąbrowski wywalczyli tor życia narodowi złamanemu, lecz prorokujący w Barze karmelita. Wielbił go Mickiewicz w wykładzie z d. 18 lutego 1842 r. jako „człowieka najznakomitszego owych czasów nie przez czyny, ale przez entuzjazm swej wiary". Realna bezwartościowość jego wystąpienia obojętna widocznie była dla tych, co wszelkie zwycięstwa przenosili w same tylko sfery duchowe. Przyspieszenie wybuchu energii twórczej spowodował może utwór wieszczy, którego echa znalazły się już w rozmowie z Atessą — Przedświt. Genezą związany z wieściami o towianizmie, które podziałały na Krasińskiego niby pobudka, musiał on przez towiańczyków odczuty być jako zjawisko niemałej wagi. Mieścił przecież wyraźną zapowiedź nowej epoki dziejów, nowej epoki chrystianizmu i łączył z nią wizję tryumfującej Polski. Był dostępną ogółowi enuncjacją, uprzedzającą zwrócenie się sekty Towiańskiego do całego narodu; w prorokowaniu przemiany wielkiej odbierał jej poniekąd inicjatywę i pierwszeństwo.
Słowacki, mimo że odczuwać mógł dzieło przyjaciela jako sięgnięcie po to właśnie miejsce, które przeznaczone było poecie wierzącemu w rewelację mistrza Andrzeja, w pierwszej chwili powitał wizje Przedświtowe z sympatią. Ale szybko zbudził się krytycyzm. Poemat nie zadawalał go ani artystycznie, ani ideowo. Czuł, że dla ziszczenia marzeń mesjanistycznych iść trzeba drogą trudu i ofiary, a oto ukazano narodowi wizje człowieka wiedzącego, nie dążącego, świetlana przyszłość jawiła się jako dana z łaski, pewna, łatwa, nie jako plon wysiłków największych. Toteż w listach do Krasińskiego nie taił zarzutów; widział w autorze Przedświtu nie rewelatora tajemnic, lecz zwykłego „dydaktyka

romantycznego", zarzucał, że idzie mu tylko o „przekonanie rozumowe" czytelnika. „Gdzież są" — pytał — „pokazane ręce Boże, piszące na firance przyszłości słowa tworzące przyszłość"?

Ukazać owe „ręce Boże", dać świadectwo prawdzie, stworzyć poezję epoki nowej — oto co Słowacki odczuł teraz jako swe powołanie. Napięcie energetyczne i siła szarpiących konfliktów znowu wiodły go ku dramatowi. Jak niedawno Shakespeare, tak teraz, w dążeniu do nowej formy, przewodnikiem stał się dramaturg hiszpański żarliwością religijną natchniony, wielki poeta baroku Calderon. Jego Książę niezłomny wydawał się poetycką realizacją ideału etycznego, przyświecającego mistykowi. Jego dramaty, w których niejednokrotnie wysuwały się na czoło sprawy religijne i cudy mieszały się w akcję, mogły wskazywać tory dramatyzowaniu doznań mistycznych. Napięciu duchowemu odpowiadało bogactwo jego obrazów i rozpęd retoryczny, barokowy, utrzymujący przez szeregi wierszy ten sam kierunek metafory lub ten sam typ konstrukcji zdaniowej, i wybitna muzyczność wersyfikacji, o rytmie silnie wpadającym w ucho. Gdy Shakespeare umyślnie zaciera granice wierszy pięcioakcentowych, bezrymowych i formę rytmiczną czyni tylko ramą regulującą, nie narzucającą się słuchaczowi, dramat hiszpański wyraziste takty ośmiogłoskowców przeważających układa w niepowstrzymane strumienie mowy poetyckiej z właściwą hiszpańszczyźnie płynnością i emfazą.

Ośmiozgłoskowiec ten kunsztownie wiązany w różne połączenia rymowe (bo Słowacki nie przyjął obcej Polakowi techniki asonansów hiszpańskich[1]) i Przedświtowi

[1] Technika ta polega na wiązaniu szeregu wierszy (czasem kilkudziesięciu) identycznością ostatniej akcentowanej samogłoski i (przy asonansach dwuzgłoskowych) następującej samogłoski nieakcentowanej.

mógł zawdzięczać panowanie w Księdzu Marku, ale nie przyjmował monotonii, którą za przykładem Zaleskiego wprowadzał Krasiński przepoławiając krótki wiersz średniówką; w ślad za Calderonem dawał urozmaicony tok bez średniówki i tempo szybkie, zda się nie znające wytchnienia. Odstępował przy tym Słowacki od zasady sylabicznej rytmu polskiego i niekiedy z ośmiozgłoskowcami łączył równoważne grupy taktowe dłuższe lub krótsze, ale układające się zawsze w tę samą ilość taktów:

Oto naród mój / jak zwiędłe / liście.
Oto pierwsza / niewoli / godzina.
Ległem sam / na tym / sztandarze,
A przy śmierci / sam jeden / zostałem.

Potęgowaniu dynamiki służy włączanie wierszy o rytmie męskim:

Obelgami zlał mi skronie,
Piorunami dał mi w twarz.

Już te wiersze dają pojęcie o roli powtarzań i paralelizmu składniowego. Ale jaką moc ekspresji osiąga poeta barokową obfitością tych środków, zaświadczą choćby słowa o potędze Jehowy:

A jak spojrzy — to się chmury pokłonią,
A jak błyśnie — to ślepota na ludy!
A jak zagrzmi — to się groby odsłonią,
A jak ścichnie — świat się cały odmieni,
A gdy rękę podniesie — świat zniknie...

Służyły owe środki wyrażaniu egzaltacji tak rozpłomienionej i tak rozszalałej namiętności, jakich dotąd nie znała poezja Słowackiego. Nie znała też równej Księdzu Markowi zwartości i dynamiki. Trójaktowy dramat, hiszpańskiemu na trzy „dni" dzielonemu pokrewny, skupiał nieprawdopodobne bogactwo zdarzeń i momentów skrajnego napięcia — zwłaszcza w akcie I, istotnym arcydziele

mocy dramatycznej, słabnącej w końcowym akcie, który także mniej ma oryginalności i wyraźnie korzysta z pomysłów Księcia niezłomnego. Sugestywnie narzucał obrazy świetlane na przemian i upiorne, intensywność zjaw sennych splatając z echami Apokalipsy i Starego Testamentu i ze straszliwością dantejską.

Tematem górującym są dzieje świętego: walka jego ze złem, natchnienie wizjonerskie, patriotyzm i miłość ludzi, wpływ magiczny na drugich, cudy, heroizm, męczeństwo. Drugą warstwę stanowi upadek Baru — dramat dziejowy (niewiele troszczący się o wierność historyczną, skoro ks. Markowi wyznacza zgon w Barze, gdy karmelita przeżył rozbiory). W ramy te włączony został efektowny, wstrząsający, tragiczny romans żydówki Judyty i warchoła Kosakowskiego. Jednolite wytrzymanie głównych tonów duchowych o silnym zabarwieniu ekstatycznym użycza poematowi ogromnej spoistości wewnętrznej pomimo wielkiej ruchliwości zdarzeń, a styl nadaje mu zespół brutalności faktów z wyżynami wzlotów mistycznych.

Jest to bowiem wielki dramat świadomości mistycznej. Jej forma najdoskonalsza, spokojna, jasna, darząca harmonią „unia mistyczna" (unio mystica), identyczność woli własnej z wolą Bożą wciela się w księdza Marka. Śniący od dawna o potędze i o świętości, poeta doszedł do kreacji człowieka potężnego i świętego. Zespolił w nim szczyty duchowe wskazane w Anhellim i w Lilli Wenedzie, kapłana, ofiarę i rycerza, i wyolbrzymił go oddźwiękami Skargi i Kordeckiego. Obok twardej, nieludzkiej mocy Rozy Wenedy postawił jego wielkość twardą, a jednak pełną miłości promiennej i prostoty, uczuciem św. Franciszka obejmującą i dzieci, i konia wojennego, i drzewo. Jak Towiański, nawracający żyda Rama, umie ks. Marek wstrząsnąć duchem żydowskim. Ks. Piotrowi stojącemu przed Nowosilcowem podobny jest, gdy przemawia do wodza Moskali i do zdrajcy

Braneckiego. Potęgą Starego Testamentu tchnie jego gniew, jego klątwa, gdy broni czystości duchowej narodu i woła: „Gwałty, morderstwa, grabieże, Precz z Polski!" A blaskiem Chrystusowym jaśnieje, gdy przebacza Judycie.

Postawa duchowa ks. Marka, niosąca z sobą niezłomność i odporność pomimo szarpiącego bólu patrioty, nie była jedyną postawą poety wobec świata wyższego. Odmienna od niej wyłoniła się z momentów depresji, z odczucia bezsilności, wiodącego do myśli, że ustąpić trzeba miejsca silniejszym, godniejszym. Tak właśnie ustępuje z Baru człowiek święty lecz słaby — stary Regimentarz Pułaski.

A z szamotania się wśród dysonansów wewnętrznych wypływała trzecia postawa duchowa mistyka, bolesna i tragiczna, odczucie walki między światłami przyszłości a brzemieniem przeszłości, między bliskością Boga a nadmiarem grzechów, oscylowanie między świadomością, że się jest wybranym i świętym — a dreszczami lęku, że jest się odtrąconym i potępionym. Idea Towiańskiego, iż Żydzi nadal są narodem wybranym, i kontrastujący z nią mrok ghetta rozbudziły myśl o tragizmie i z straszliwej ironii losu, jakie targać by mogły duchem wielkim wśród wzgardzonego, krzywdzonego, przytłoczonego nienawiścią żydostwa. Obok idyllicznej postaci żyda polskiego z *Pana Tadeusza* powstała wielka tragiczna kreacja namiętnej, egzaltowanej, natchnionej, a straszliwie cierpiącej i mściwej Judyty.

Dopomogła i literatura ówczesna, która przełamawszy tradycję przedstawiania żyda jako postaci albo komicznej, albo nikczemnej, znała już szlachetną postać żydówki Racheli w *Iwanhoem* Walter Scotta i już ustaliła dla tematów żydowskich grupę trzech postaci: bohaterki o cechach idealnych, ojca jej ukazującego pewne typowe rysy ujemne i młodego chrześcijanina powodującego tragedię. Grupa taka zdobyła trwały oddźwięk na scenie, w *Żydówce*, operze Halévy'ego z librettem Scribe'a. A teatry paryskie dać mo-

gły twórcy Księdza Marka inną jeszcze podnietę: w kwietniu r. 1843 głośna artystka tragiczna Rachel wystąpiła jako biblijna Judyta, natchniona i grozy pełna morderczyni Holofernesa [1].

Podniety jednak teatralne czy literackie użyczyły co najwyżej ram pewnych. Postać oryginalna i potężna wyrosła z idei Towiańskiego, uwydatniającego egzaltację religijną żydów, z przeżyć własnych poety i ze skrzyżowania się odgłosów Starego Testamentu z rzeczywistością polską. Ekstatyczne napięcie uczuć, żar „modlitwy gorącej", przejęcie się groźną wielkością Jehowy ze Starego Testamentu, moc miłości wtrącającej w nieszczęście i tragizm zbiorowości, o którym mówią pierwsze słowa Judyty w dramacie: „My bez ojczyzny" — oto zasadnicze tony bohaterki, w której do tragedii doprowadza dostojeństwo ducha, bogatego w tradycje wieków, i wschodnia namiętność rozpalona krzywdą straszliwą, w której piękność niezwykła — niewiadomo: prorokini czy czarownicy — jednoczy się z tajemniczą i fascynującą grozą. Jak w żadnej chyba innej kreacji poetyckiej ujawnia się w niej wstrząsająco bliskość szczytów i otchłani.

I warchoł ognistowłosy Kosakowski — w przyszłości hetman zdrajca, którego śmierć haniebną ukazał Horsztyński [2] — ma w sobie rozpęd ku szczytom, ale spycha go w otchłań brzemię winy i brudu. Furią wewnętrzną podobny Judycie, główny sprawca wypadków tragicznych w dramacie, na pozór ujęty realistycznie, brutalnie, typ cyniczny żołnierki zawodowej w epoce anarchii i bezprawia, praw-

---

[1] W niezbyt udatnej tragedii pani Girardin, głośnej wówczas poetki.

[2] Ksiądz Marek przepowiada mu tę śmierć w dramacie: że ma on „Pędząc gdzieś pod błyskawice, Do mglistej w deszczu latarni, Przez krwią zbryzgane ulice, Śród zgiełku i tarabanów, Z odwagą w sercu umarłą, Bez sądu położyć gardło".

dziwy wódz prawdziwej bandy albeńskiej, ma w sobie ów wielki „zaród ducha“, który według Towiańskiego tkwić może w zbrodniarzu, i nie tylko węzłami losu, lecz i pokrewieństwem ducha związany jest z Markiem i z Judytą. Ale jeśli towianizm nauką o „zarodzie ducha“ usprawiedliwiał owo uwydatnienie potęgi w zbrodniach, które tylokrotnie przejawiało się w poezji Słowackiego, to jednocześnie same zbrodnie ukazywał w całej ohydzie. Poeta rozwiązuje teraz jedno z zadań najtrudniejszych: wstrętną, nie upiększoną niczym brzydotę postępków złączył z urokiem, którym mimo wszystko przykuwa ów łotr nieustraszony, do gwałtów i rabunków równie zdolny jak do bohaterstwa. Potępił w Kosakowskim wszystko, co najgorsze było w Rzeczypospolitej; ale budził odczucie, że nawet w tych nizinach zbrodni i brudu tkwiły jakieś iskry Boże, mogące kiedyś w żywotach dalszych wydać z siebie ognie zbawcze.

Owo maximum intensywności, które przejawia się w natchnieniach ks. Marka, w ekstazie i w rozpaczy Judyty i w namiętnościach Kosakowskiego i które uzasadnia lawinę słów i obrazów i zmor gorączkowych — to rys istotny i to czar Księdza Marka.

Gdy przed Krasińskim, który mógł boleśnie odczuć dramat ukazujący grzechy przeszłości w marszałku Krasińskim i w nikczemnym Branickim [1], Słowacki usprawiedliwiał się w trzy lata później z ogłoszenia tego utworu, wyznawał, że tworzył w pierwszym szale rozbudzonych ducha wnętrzności, że podobny był kochankowi, „który w bezsennej nocy list pełny dziwów i wulkanów napisze“.

* * *

Pomimo ulegania sugestii Towiańskiego i Koła odzywał się chwilowo w poecie dawny krytycyzm i uprzytomniał mu, że

---

[1] Krasiński był mężem Elizy z Branickich.

w nowej sekcie sporo jest chorobliwości i że zatapianie się w sferę halucynacyj i marzeń mistycznych zaciemnia w niej myśl patriotyczną. W tym dramatycznym wyznaniu wiary, jakim jest Ksiądz Marek, znalazł się przecież ślad reakcji przeciwko towianizmowi. Wnosił ów ton reakcji Kazimierz Pułaski, jawiący się w akcie trzecim. Pełen czci dla proroka, zachowuje przecież odporność żołnierską, praktyczną, racjonalistyczną i przy tym — odporność patrioty czynnego — i kończy utwór niespodziewanymi słowami:

Ten lud, widzę, cały chory,
Wszędy, gdzie oczyma skinie,
Widzi ogień i upiory.
A ja wszędy w tej krainie
Widzę jedną wielką bliznę,
Jedną moją cierpiącą ojczyznę!

Ale jeśli Słowacki uświadamiał sobie wyjątkowo niebezpieczeństwa ogarniającej go atmosfery psychicznej, obronić się przed nimi nie umiał. Zaświadczył o tym drugi utwór, tuż po Księdzu Marku napisany w ciągu kilku tygodni, ukończony w ostatnich dniach listopada r. 1843, nadal rytmem calderonowskim brzmiący, a o wiele bardziej barokowy — Sen srebrny Salomei.

Krąg tematów Beniowskiego, uporczywie narzucający się poecie, rozszczepił się między dwa dzieła, jak niegdyś między dostojeństwo Anhellego i jaskrawość Piasta Dantyszka rozszczepiły się tematy Posielenija. W Księdzu Marku postaci z czasów konfederacji barskiej organicznie przepoiły się duchem mistyki; w Śnie srebrnym, któremu dostarczyła materiału hajdamaczyzna, wątki historyczne i romansowe pozostały naprawdę duchowi temu obce, jak też nie udało się epickości ich przekuć w walory dramatyczne. Opowiadania wypełniają trzecią część utworu, nazwanego zresztą „romansem dramatycznym w pięciu aktach". Podniecenie duchowe mistyka spotęgowało

tylko szybkość tempa i krwawy koloryt okropności. Dostosowanie zaś tematu do ideologii nowej dokonało się w sposób dość zewnętrzny.

Wszystko może przybrać barwę mistyczną, jeśli jest przeczute, zapowiedziane, związane ze znakami tajemnymi świata wyższego. W tym bowiem uznawaniu, że każdy wypadek uprzedzony jest czymś w sferze duchowej, tkwi rys typowy mistycznego poglądu na świat. A jednym z przykazań mistyki, którym Słowacki przejął się silnie, jest obowiązek posłuszeństwa względem znaków Bożych. Więc nieszczęścia starego Gruszczyńskiego i jego wyrżniętej przez hajdamaków rodziny stąd płyną, iż nie posłuchał on stuknięcia trzykrotnego, którym Chrystus wezwał go do udziału w konfederacji. Bohaterka zaś mogłaby odwrócić nieszczęście, gdyby poszła za wskazówką snu ostrzegającego.

Ów Gruszczyński reprezentuje tężyznę staroszlachecką jak Strażnik Złota Czaszka, bo sfera przedstawień owego dramatu, zahamowanego przez towianizm, również ujście znalazła w „romansie historycznym"; a że w Złotej Czaszce rodzina poety zapełniła dom krzemieniecki i córka Strażnika otrzymała rysy matki Słowackiego, przeto i córka Gruszczyńskiego ma podobny czar oczu zielonawych i co więcej nosi imię Salomei. Hołd bowiem świadomy składał poeta matce swojej tylko doborem imion. Żonę Horsztyńskiego nazwał Salomeą, Judycie kazał dać to imię w chwili chrztu i teraz pisał Sen srebrny Salomei. Może zresztą podświadomie, w sposób zamaskowany, odpowiadały koleje bohaterki w jakiś sposób myślom jego o matce, bo w snach zachodzą często takie związki utajone, a cały utwór był niby wdzieraniem się zmor sennych w dziedzinę jawy [1] — i niby

[1] Wpłynęło to niewątpliwie na wybór tytułu. Tytuł zresztą wyraźnie dotyczy snu wróżebnego opowiedzianego przez Salomeę w akcie I: matka śniła się jej „w ołowianej spódnicy, Niby z per-

otrząsaniem się, wyzwalaniem się spod ich naporu. Toteż finał ukształtowany jest jako przebudzenie się radosne po snach dręczących: pogrążona w letargu Salomea budzi się po straszliwych przejściach do szczęścia i małżeństwa. Rażące to w ponurym i krwawym obrazie i nieprawdopodobne, ale psychologią snów i przebudzeń uzasadnione. Od nieprawdopodobieństw zaś roi się w całym dziele, mimo że z niesamowitą prawdą oddana jest groza buntu hajdamackiego.

Do tragedii dziejowej, którą znał i z tradycji, i z dzieł historycznych, i z powieści czy sztuk teatralnych [1], i z opowiadań Goszczyńskiego, poeta dołączył wątki romansowe o posmaku sensacyjnym, odpowiadające panoszeniu się literatury sensacyjnej we Francji ówczesnej. Więc, jak często w romansach, z osobą bohaterki łączą się rywale z dwu obozów walczących, pan polski i Kozak — i nieszczęśliwy w miłości Kozak Semenko wznieca bunt. Ów Semenko wiedzie życie podwójne: jako Tymenko (historyczny) jest hersztem hajdamaków. Uwodziciel Salomei nikczemnie chce ją ślubem związać z Semenką, a sam ożenić się z Księżniczką, która znów potajemnie poślubiła Sawę. W tych różnych powikłaniach pomocnikiem był Słowackiemu Dumas (ojciec). Akcja cała przepełniona jest wróżbami, wizjami, snami i scenami

łowej macicy". Ten koloryt szarości i bieli kochanek jej Leon tłumaczy jako koloryt srebrny i mówi: „Srebrny sen bogactwo wróży". Słowacki znał widocznie wiarę, że srebro w śnie to wróżba bogactwa, tak jak perły są wróżbą łez. Sny mają często symbolikę wieloraką — i sen Salomei jest ołowianym i perłowym snem o nieszczęściu, śmierci i płaczu, ale również snem srebrnym o przyszłym małżeństwie bogatym.

[1] Wniknęły echa z powieści Czajkowskiego *Wernyhora*, z opowieści Michała Grabowskiego *Koliszczyzna i stepy*, ze sztuki Jana Nepomucena Kamińskiego *Helena czyli Hajdamacy na Ukrainie* (Kamiński przerobił i w czasy hajdamaczyzny przeniósł dramat poety niemieckiego Teodora Körnera *Hedwig*).

okrucieństwa nieludzkiego, w którym zgodnie z historią współzawodniczą ze zbuntowanymi chłopami ich pogromcy. Poeta mimo współczucia dla cierpień szlachty i sympatii dla jej cnót rycerskich rozumie rozpaczliwy bunt ludu, którego wódz, na sądzie zapytany, jak zapalił płomienie buntu, odpowiada: „Jak? — Sercem, panie". W Księdzu Marku przedstawił tragiczne następstwa krzywdy żydowskiej; tutaj ukazał straszliwe skutki krzywdy chłopskiej. Konsekwentnie przeprowadził tragiczną koncepcję Ukrainy, koncepcję Goszczyńskiego; ukazał, jak w krwi i łzach, mordach i rozpaczach utonęła owa przeszłość kozacka, której pogodę malował Zaleski. Tragizmem przepełnił duszę Wernyhory, zbolałego króla lir, kochającego i Polskę, i Ukrainę, a widzącego, że morze krwi przedzieliło ludy bratnie i że bezsilne jest jego natchnienie prorocze.

Ukrainę wskrzesił poeta z olbrzymim czarem poezji, z podbijającym urokiem muzyczności, która niezapomnianą czyni i dumę kozaczą Semenki[1], i słowiczy głos Salomei rozbrzmiewający wśród grozy, i hetmańską proroczą dumę Wernyhory. Ta poezja Ukrainy wznosi utwór chwilami na szczyty, ale nie zdoła przesłonić i ozłocić jego dusznej, mrocznej atmosfery.

Nie mistyka wzlotów tutaj włada. Ksiądz Marek wiedzie myśl ku Bogu, ku Jego kapłanom i bohaterom, Sen srebrny ku wróżbitom, bo tylko jako wróżbita należy do akcji Wernyhora. Tam przemówiła twórcza mistyka chwil ekstazy — tu lękliwa, zabobonna mistyka dnia powszedniego.

III

CALDERONEM ZACHWYCAŁ SIĘ SŁOWACKI jeszcze przed epoką towianizmu, a jako mistyk uznał w nim

[1] Semenko jest pierwowzorem Bohuna Sienkiewiczowskiego.

przewodnika na szlakach poezji religijnej. Znał rozmaite jego utwory i od Balladyny po Króla-Ducha śledzić można ich oddźwięki. Ale wiodącym na drogi nowe słupem ognistym był tylko jeden spośród tych dramatów: Książę niezłomny. W dziwny sposób przykuł on twórcę Księdza Marka niby szczyt, do którego wiodła organicznie własna ewolucja, niby uprzytomniona nagle realizacja tego, czego domagała się logika wewnętrzna poety upajającego się umiłowaniem świętości: „Ten książę“ — wyznawał poeta w liście jednym nie wysłanym — „który mi kości wewnętrzne połamał, gdzie są pioruny poezji“, co „nie na nerwy, ale na same czyste uczucie uderza, nie melancholią, ale boleść obudza, nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi“.

Rzecz to znamienna dla osobistego stosunku poety względem dzieła parafrazowanego, że w kulcie Calderona, który zainicjował w Niemczech na początku wieku XIX wirtuoz przekładów August Wilhelm Schlegel czyniąc własnością literatury niemieckiej i Shakespeare'a, i dramaturga Hiszpanii katolickiej — w kulcie szerzącym się również wśród romantyki francuskiej, raczej inne utwory wysuwały się na plan pierwszy niż owa tragedia bohatera męczeńskiego. Co więcej — nie jest ona właściwie typowym wyrazem religijności Calderona. Przeważnie bowiem u tego autora, co głęboką, żarliwą pobożność uwieńczył przywdzianiem sutanny, religia jest ratunkiem ostatecznym, cudownym środkiem ocalenia, nie stałą treścią życia; łaska zbawiająca tryumfuje u niego raczej niż trud etyczny. Pod tym względem wyjątek stanowi Książę stały czy też Książę niezachwiany, bo tak należałoby tłumaczyć tytuł, spotęgowany w parafrazie polskiej. Tutaj w harmonię zespolił się trud etyczny z cudem, odpowiedziała świętości wiary świętość człowieka.

Tematem stały się dla Calderona losy jednego z książąt portugalskich, Fernanda, którego grób uchodził za miejsce cudowne. W r. 1437 lekkomyślna wyprawa przeciw Maurom, przedsięwzięta z namowy książąt Fernanda i Henryka, będących mistrzami dwu zakonów rycerskich, zakończyła się klęską. Portugalczycy otoczeni przez wojsko muzułmańskie otrzymali zezwolenie na powrót pod warunkiem, że oddadzą twierdzę nadmorską Ceutę. Fernand został w niewoli jako zakładnik. Magnaci, król i duchowieństwo sprzeciwili się ratyfikacji układu, a mimo że król umierając kazał Ceutę wydać za brata, nie zastosowano się do jego testamentu. Zwłoki Fernanda zmarłego w niewoli (w r. 1443) odebrał po latach dwudziestu kilku zwycięski król portugalski Alfons, w zamian oddając jednego z jeńców znakomitych.

Opromieniająca grób legenda i wyobraźnia Calderona wzniosła los nieszczęśliwego księcia na wyżyny ideału; cierpienie jego zmieniła w ofiarę, którą czyni z siebie bohater, poniżenie i nędzę i mękę przyjmując dobrowolnie, byle nie dopuścić do przejścia chrześcijańskiej, portugalskiej Ceuty w ręce wrogów Chrystusa i Portugalii. Okup zaś złożony za zwłoki dał dramaturgowi sposobność do rozwinięcia pomysłu odpowiadającego barokowemu wiązaniu ponętnej bujności życia z makabrycznymi obrazami nicości ziemskiej: na równych szalach znajdą się trup i piękność kwitnąca — zwłoki oddane zostaną w zamian za królewnę, której losy pozwalają romans rycerski spleść z wolnym od romansowości dostojnym i twardym żywotem i skonem świętego.

Osiągnął przy tym Calderon tryumf rzadki: dramatycznie żywym uczynił ideał, co najrzadziej się zdarza w poezji.

Podbił ten bohater-męczennik poetę polskiego, co z dawna ideał człowieka pragnął ukazywać w poezji i na jego podobieństwo kształtować siebie samego — co najpierw przenosił w ideał tworzony te właśnie rysy, których brak widział w sobie: potęgę woli, piorunowość czynu, choćby zbrodniczego —

potem, gdy rosnąca świadomość etyczna domagała się uzgodnienia życia z postulatami własnymi, idealizował w Anhellim rysy własne, ale skutkiem tego nadawał ideałowi zbyt osobiste, zbyt wyjątkowe piętno, a nadto obciążał go grzechem swym pierworodnym, słabością.

Dojrzałość duchowa objawiła się w tym, że teraz nie człowiek słaby miał być podniesiony do świętości, ale człowiek silny, i że ideał zyskiwał walory obiektywne, ogólnoludzkie, stanowił szczyt dla niewielu dostępny, drogowskazem wszakże mogący być każdemu.

A był ów ideał, objawiający się w blaskach poezji hiszpańskiej, dziwnie pełnym urzeczywistnieniem jego własnych snów: miał w sobie kapłaństwo i królewskość i świętość ofiary, wódz wojska i wódz zakonu, godny Derwida w kajdanach, a górujący nad nim chrześcijańskością; stawał przy Kirkorze jako rycerz, umiłowany przez romantyków, jako krzyżowiec, bliski wielbicielowi Tassa i temu, co w Ziemi Świętej czuł koło siebie duchy zdobywców Jerozolimy; bratnim się zdawał Polakowi-wygnańcowi jako męczennik za sprawę narodu, jako niewolnik oderwany od ziemi swojej i nagrodzony tym, że „zawiozą gdzieś przez morza, do kraju garstkę popiołów“; olśniewał zaś wyobraźnię stając w blaskach orientalnego świata, na tle złocących się i błękitniejących wód morza południowego, wyolbrzymiony rezonansem bezkresnych nadmorskich przestworów:

Wy niebiosa! oto człowiek na ziemi
Panu swemu kościoły zakłada,
Założone podpiera na skale.
Morza! morza! do fal waszych pada
Jedna łza, co powiększy wam fale.

. . . .

A to wszystko, by ten król i te Maury
I ten infant i ziemi gdzieś końce,
Chrześcijanie i księżyc i słońce,
I niebiosa i ziemia i chmury,

I zwierzęta i morza i góry,
I kto jeszcze na powietrzu przytomny
I pieczęć żywota nosi —
Tu widzieli, jak książę niezłomny
Wiarę swoją przeświętą podnosi.

W tych słowach kornie poddającego się wszelkim poniżeniom przemawia — duma olbrzymia, poczucie wielkości swojej, poczucie światowego znaczenia swej ofiary, poczucie waloru tej osobistości, którą dobrowolnie w proch rozkrusza. Właśnie dlatego ów książę tak jest królewski i hiszpański, i rycerski, i ludzki — i właśnie dlatego pokorę jego przyjąć mógł Słowacki, który jako towiańczyk zdobył się sam na pokorę, dawniej przez siebie odrzucaną wzgardliwie, na przezwyciężenie siebie samego.

I jest w owych słowach ogromny rozmach romantyczny, ułatwiający znowu zsolidaryzowanie się z świętością, co przełamuje romantyczną postawę. Bo nie pozę reprezentuje Fernand, lecz prostotę, nie wynoszenie się nad innych, lecz bratanie się z drugimi, nie wyjątkowość losu, lecz uznawanie jego powszedniości. Oto skarży się przed męczeńskim bohaterem przyjaciel jego, Maur zakochany i cierpiący w miłości. A Fernand, bliski w tej chwili bólowi Jana, Diany i Majora i bólowi konającego w szpitalu kapitana-belwederczyka, w odpowiedzi charakteryzuje swoje cierpienie: „Bo to jest smutek powszedni. I wielu już tak cierpiało".

Ideały własne wcielając w kreację Calderona mistyk polski jeszcze bardziej uduchowił bohatera, wzmocnił w nim tony patriotyczne i mistyczne i rysy jego niekiedy wysubtelnił. Zabarwił jego styl dostojeństwem wyrazu „duch", podstawowego w ówczesnym słownictwie towiańczyka. „Nie przeciwko prawom ducha Ma niewolnik słuchać pana" — mówi przez usta bohatera, gdy oryginał powiada, że „w rzeczach sprawiedliwych słuchać ma niewolnik pana swego".

Przekład, raczej owocem natchnienia będący niż plonem

pracy, czasem nierówny, wyjątkowo nawet obniżający siłę pewnych powiedzeń Calderona — jest w całości tryumfem wirtuoza. Jak już sam tytuł wskazuje, przynosi spotęgowanie wyrazistości i poetyczności oryginału. Może poeta polski dlatego, że nie tworzył dla teatru, że chciał wszystko wyrazić słowem, czuł potrzebę, by wzmóc przepych słowa. Może chciał w ten sposób równoważnik dać emfatyczności, jaką posiada samo brzmienie mowy hiszpańskiej. Umiał zaś naprawdę na język północny, bardziej szorstki, w rytmie stężały, transponować melodyjność i płynność i rytmiczne bogactwo języka południowego.

Wziął z krainy obcej ideał człowieka. Ale uczynił go symbolem tej niezłomnej siły duchowej, co władała w zapasach porozbiorowej Polski z przemocą gnębiącą losu.

* * *

Galeria książąt niezłomnych świadectwo daje w twórczości Słowackiego, jak zrosła się z świętym bohaterem Calderona koncepcja człowieka „nowego duchem", realizującego postulaty etyki mistycznej. Przez lat kilka, mimo że jednocześnie inne działają podniety, inne tematy domagają się kształtu, wraca raz po raz typ owej męczeńskiej mocy heroicznej i odblaski swe włącza wreszcie w świat Króla-Ducha.

Ksiądz Marek pierwszy jest w tym szeregu, wyprzedzając przyswojenie samego pierwowzoru; a gdy trwało i po dokonaniu przekładu owo „jakby mocne pchnięcie od Boga do pracy", o którym pisał poeta w liście[1] tuż po ukończeniu Snu srebrnego, gdy nadal „niby z jakąś rozpaczą rzucał się do papieru, chcąc garściami duszę swoją rzucać na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało", by z nich uczynić „podobnych najpiękniejszym ze śmiertel-

[1] D. 28 listopada r. 1843.

nych" — szukał niezłomnych najpierw w dawnych dziejach Polski, potem wśród tworów własnych, potem w Helladzie starożytnej, potem w historii Rosji, wreszcie — nie przypuszczając, jak straszliwej ulega złudzie — wśród męczeńskiej Polski współczesnej.

Jako polski książę niezłomny jawił się oczom jego w pierwszej połowie r. 1844 Zawisza Czarny, unieśmiertelniony za stałość ducha brzmiącym przez wieki powiedzeniem: „Polegaj jak na Zawiszy". Kształtować zaczął o nim dramat najpierw przeważnie prozą na podobieństwo Horsztyńskiego, potem wierszem o calderonowskim toku, na plan pierwszy wysuwając motyw wyrzeczenia się szczęścia, wyrzeczenia się kobiety ukochanej. W przeżyciach mistyków etapem ważnym jest zawsze moment, w którym przezwyciężają oni w sobie i zabijają ludzki instynkt osobistego szczęścia. Ten właśnie moment dał treść dramatyczną bolesnemu oderwaniu się Zawiszy od Laury, idealnego, urokiem i świeżością tchnącego dziewczęcia [1], ukazanego na tle idylli staropolskiej.

Ale tworząc ten dramat rezygnacji ascetycznej jednocześnie poeta w marzeniach rekompensaty szukał za brak szczęśliwej miłości w życiu. Przeto postawił obok Zawiszy dwie kobiety kochające sercem całym: dziewczę z zamku polskiego i przebraną za giermka Maurytankę namiętną, wierną do śmierci i ginącą wraz z umiłowanym rycerzem. W ten sposób dostał się do poematu orientalizm baśniowy i jeden z typowych motywów romansowych, ważny również w strukturze powieści Byrona. Dołączyły się znane, nawet konwencjonalne elementy owej literatury, co jeszcze przed romantyzmem wskrzeszała sentymentalnie rycerzy i trubadurów i stąd we Francji zwana była „rodzajem trubadurskim", genre trou-

---

[1] Zawisza i Laura to niby poprzednicy Judyma i Joasi z Ludzi bezdomnych.

badour; toteż nie zabrakło i pieśni trubadura, którym jest przebrany młody książę niemiecki, w Laurze rozkochany. Prosta więc i dostojna historia niezłomnego rycerza, który żywot pieczętuje śmiercią w bitwie z Turkami na straconej placówce, broniąc do końca honoru Polski — opleciona została arabeskami literackimi. Autor Snu srebrnego Salomei czerpał przy tym z rekwizytów literatury sensacyjnej, modnej w Paryżu ówczesnym, i pod koniec dramatu odsłaniał tajemnicę w stylu tej właśnie literatury: Trynitarz towarzyszący Laurze, gdy ta w ślad za rycerzem w bój idzie, okazuje się jej ojcem, co niegdyś cudownie ocalony został od męczeństwa i niewoli. Zarysy dramatu całego trzeba z trudem rekonstruować, bo zachował się w puściźnie rękopiśmiennej chaos nie wykończonych scen i fragmentów w różnych opracowaniach [1].

Już w tej redakcji zaznaczony jest rys choroby psychicznej bohatera. W późniejszej o kilka miesięcy redakcji drugiej, przerwanej przed ukończeniem nowego aktu pierwszego, na plan główny wysuwa się owa choroba, którą leczyć ma wpływem duszy swej jasnej Laura; powodem choroby zdeptanie nogami końskimi chorągwi krzyżowej, przejawem jej dziwny przerażający śmiech obłąkańczy. Nie idzie już o szczęście chylące się do nóg bohaterowi i ascetycznie odrzucone, lecz o ukojenie, o lekarstwo. Stany chorobliwe psychiki górą biorą nad koncepcją charakteru, a chociaż zarysowuje się zagadnienie etyczne — obowiązek święty, co zmusza do winy względem świętości, patriotyczny obowiązek walki z Zakonem, którego znakiem krzyż — sprawę etyki w cień usuwa psychopatologia. Za to Grunwald będący tłem momentu początkowego w dramacie zabłysnąć pozwala talentowi poety-batalisty — i wielkie zwycięstwo polskie znaj-

[1] Wydania dotychczasowe nie dają należytego obrazu dzieła i ewolucji pomysłów.



RYSUNEK Z RAPTULARZA SŁOWACKIEGO

Bibl. Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Lwowie

duje nareszcie oddźwięk godny w poezji wizjonersko-syntetycznej romantyka.

Nie sam tylko Calderon wpływał na fizjonomie niezłomnych. Sięgnął Słowacki do dwu historyków umiejących wizerunkami bohaterów sprostać wielkości — do Plutarcha i do twórcy ogromnego dzieła o przeszłości rosyjskiej Karamzina. Z Plutarcha, który był właściwym twórcą biografii wielkich ludzi, nie tylko informującej i opowiadającej jak żywoty Corneliusa Neposa, lecz wyraziście uplastyczniającej osobistości potężne — z Plutarcha zaczerpnął temat tragedii o królu Agisie [1], reformatorze-rewolucjoniście, co pragnął wskrzesić prawdziwą spartańskość w duchu Likurga. Mimo że poeta wierniej niż w jakimkolwiek utworze poprzednim szedł śladami źródła historycznego i mimo że tragedia włoska Alfierego [2] o tymże samym władcy Spartan mogła być również podnietą — koncepcja ukształtowała się nawskroś oryginalnie: Agis podejmuje dzieło święte wespół z grupą towarzyszy, ci wszakże są albo przewrotnymi intrygantami jak Agezylausz (którego imię — niegdyś imię wielkiego króla, niby na pośmiewisko dane kreaturze nikczemnej — stanowi tytuł dramatu), albo miernotami, albo łotrami, których ofiarą pada szlachetny marzyciel, po zrujnowaniu dzieła swego ponoszący śmierć haniebną. Zdobył się Słowacki na wielki dramat polityczny; oddalił się od utartych szlaków tragedii historycznej, osnuwanej przeważnie na motywach wojny, miłości i walki o tron. I chociaż utwór pisany z właściwym tej epoce pośpiechem, urwany wśród kształtowania finału, jak gdyby tchu zabrakło twórcy w ostatniej chwili, ma piętno czegoś, co jeszcze nie dojrzało, nie skry-

---

[1] Agis IV panował w Sparcie od r. 245 przed Chr.; w r. 240 został skazany przez eforów na śmierć i uduszony.

[2] Tragik znakomity, zmarły w r. 1803.

stalizowało się całkowicie — w surowości i wielkości zarysów godny jest on tragedii wenedyjskiej. Każe zaś myśleć o niej i dlatego, że znowu wśród dramatu zbiorowości jawi się apoteoza uczuć rodzinnych, że jeśli Agis, uśmiech uduchowiony mający i wobec przeciwników, i wobec grożącej śmierci, jest z rodu Anhellich, to siostrą Lilli wydaje się idealna córka i żona idealna, poświęcenia pełna Chelonida, a brzydota moralna Agezylausza niszczącego dzieło Agisowe i brzydota jego słowa prozaicznego stawiają go obok Ślaza. W skrótach syntetycznych, których szybkość niekiedy wstrzymana zostaje przez muzyczne, malarskie lub liryczne rozwijanie motywu, których dostojną hieratyczność przerywają od czasu do czasu umyślne rysy trywialne, wyłania się nowy jakiś typ dramatu. Nie grecki pomimo roli chóru — nie szekspirowski pomimo bliskich Shakespeare'owi scen ludowych i pomimo pokrewieństwa pewnego z Koriolanem dramaturga angielskiego. Nie sceny dramatyczne przesuwają się, lecz wizje rzeczy minionych a wieczystych oglądane z dzisiejszego stanowiska, z perspektywy stuleci, bo chór towarzyszący składa się — ze współczesnych Polaków-chrześcijan, co atmosferę staropolską czują w domu starej gospodarnej królowej Spartanki, a obraz męki Chrystusa widzą w losie Agisowym. Nie o dynamikę konfliktów idzie, lecz o wypowiadania się wcieleń idei. Jest to misterium o dziejach tragicznych ducha wielkiego wśród małości.

Potężnieje ów typ dramatu wizyjnego w drugiej redakcji Zawiszy, przemieniającej rzeczywistość dziejową w zjawy syntetyczne. Ponad wypadki wznosi ukazywanie praw jakichś rządzących narodami. Dramat przybiera oblicze historiozoficzne i metafizyczne. Zasadnicze tendencje zbiorowości uosobiają się w duchach naczelnych. Takimi duchami są Jagiełło i Zawisza, których poeta wywyższa w stosunku do przyziemnego, płytkiego, intryganckiego materializmu cesarza Zygmunta, reprezentanta niemieckości. A strofy Chóru,

podobnie jak w *Agezylauszu* z perspektywy wieków patrzącego na czasy Grunwaldu, aluzjami przejrzystymi zaznaczają, że Jagiełło wróci na świat — jako wieszcz litewski *Dziadów*. Zawiszę zaś poeta uznawał za własne wcielenie dawne...

Podobna syntetyczność, podobna, lecz spotęgowana jeszcze w blaskach i w grozie wizyjność, podobne wprowadzanie postaci będących wcieleniami ducha narodowego cechuje nie dokończony akt pierwszy dramatu o księciu Michale Twerskim.

Najpierw pod wpływem prelekcyj Mickiewicza, potem pod wpływem historii Karamzina ożyły w wyobraźni Słowackiego dzieje Rosji; przykuły uwagę jego tragiczne czasy niewoli tatarskiej, na wieki zatruwającej duszę rosyjską. Z pasma cierpień i zbrodni, upokorzeń i upodleń i bohaterstw wyłoniła się postać księcia Tweru Michała. Śmierć męczeńską tego władcy, okrutnie zamordowanego przez Tatarów w roku 1319, poeta odczuł jako zgon ofiarny słowiańskiego księcia niezłomnego.

Znowu kształtował się dramat historiozoficzny. Chrystianizmowi słowiańskiemu Michała przeciwstawił mistyk złowrogą moc mongolską wcieloną w chana Uzbeka. Rozczytywał się wtedy nie tylko w Karamzinie, lecz i w ogłoszonych świeżo relacjach podróżników średniowiecznych o państwie Mongołów. I oto w brzydocie odrażającej, skojarzonej w pamięci Europejczyków z potęgą Dżengischana i jego następców, Słowacki, z dawna wielkość widzący i w zbrodniach, ujrzał niesamowity blask grozy mistycznej. Władcy mongolscy mieli jakąś ideę straszną misji Bożej, uważali się istotnie za bicz Boży, swą niszczycielską rolę za pełnienie posłannictwa. Wszak jeden z nich papieżowi odpowiadał, że skoro niszczy ludzi, to Bóg tak chce, że papież winien do niego przybyć osobiście i być mu posłuszny; a jeżeli nie usłucha

stanowczego nakazu Boga i woli tego, który ziemię dzierży w ręku, nie wiadomo, co się stanie: Bóg to wie.

Otóż tę świadomość misji niszczenia dał poeta przerażającej postaci chana Uzbeka. Uznał przy tym, że dwie owe moce duchowe, jakimi są duch chrześcijański Słowian i duch mongolski, mogłyby obok siebie pełnić posłannictwo. Wypacza drogę dziejów sfałszowany duch mongolski w osobie księcia Moskwy. Nie tylko Moskwę jednak piętnował Słowacki. Karykaturalnie ukazywał w osobach złotnika francuskiego i francuskiego posła płytkość i materializm kultury zachodnio-europejskiej. Nie bez wpływu więc pozostało tchnienie rosyjskie towianizmu; właśnie w tym poemacie antymoskiewskim dziwi wywyższenie Wschodu ruskiego w zestawieniu z Zachodem.

Ruski Wschód pamiętał krzemieńczanin, który widocznie za młodu wczuł się w atmosferę cerkwi i nabożeństw kościoła wschodniego. Pierwszy z Polaków umiał on ukazać swoistą poezję rosyjskości, pierwszy uderzył w ton religijności głębokiej i tragicznej, której motywem przewodnim uczynił błagalne, bolesne wołanie „Zmiłuj się Boże", Pomiłuj Boh — owo Hospody pomyłuj, rozbrzmiewające potężnie w cerkwiach ruskich wśród bizantyńskich złoceń i mroków.

Walka z fałszem duchowym Moskwy była dlań najistotniejszą sprawą religijną; więc gdy na drodze swej spotkał osobę, co rzekomo przeszła zwycięsko prześladowania skierowane przez carat przeciwko klasztorom unickim — ona wydała mu się prawdziwym odpowiednikiem polskim księcia niezłomnego. Nie wiedział (mimo że podejrzywali to już wówczas niektórzy), iż owa matka Makryna Mieczysławska, która w r. 1845 wzbudziła zainteresowanie i współczucie Francji i nawet innych społeczeństw Europy jako męczennica unii zniesionej przez Rosję — była zręczną komediantką, że

wstrząsające jej sprawozdanie z mąk przebytych, ogłoszone drukiem w styczniu 1846 r., było zmyśleniem.

Pod urokiem rozmowy z „ksienią“ Mieczysławską, korzystając również z relacji drukowanej, Słowacki pisze poetyckie przetworzenie rozmowy z męczennicą; wiernie oddaje opowiadanie matki Makryny, symfonię prostoty, świętości i grozy o przejmujących akcentach strachu i bólu. Nowy poemat dantejski dołączył się do dawnych poematów o bólu i o piekle. Jednocześnie zaś raz jeszcze realizm Słowackiego dążył do odtworzenia fizjonomii staropolskiej, bo typową matroną dawną, typową szlachcianką wydała mu się Makryna.

R o z m o w a z m a t k ą M a k r y n ą M i e c z y s ł a w s k ą, napisana z początkiem roku 1846, jest to ostatni tryumf realizmu w twórczości poety-mistyka.

Działać on tutaj chce prawdą wiernie ukazaną, nie fikcją. Ma i chce wzbudzić przekonanie, że tworzy dokument historyczny. Ale w dokumencie tym niestety tkwi falsyfikat.

W Makrynie Słowacki — zawiedziony już wtedy przez mistrza Andrzeja — ujrzał realizację ideału. Jest coś niezmiernie bolesnego w fakcie, że potężne pchnięcie w górę dał mu człowiek mający w sobie niewątpliwe piękno wewnętrzne, bliski wyżynom duchowym, ale jednak łudzący siebie i drugich — i że ponownym pchnięciem wzwyż obdarzyła go — oszustka.

Ideałowi kreślonemu w postaci Makryny dał poeta znowu walor obiektywny, ale nie użyczył mu tej wartości ogólnoludzkiej, jaką tchnął Calderon w rysy Fernanda.

Bądź co bądź — zdobył się ponownie na uniezależnienie ideału od własnej osobistości. Bo przed Makryną galeria książąt niezłomnych właśnie dzięki temu różnicowała się i bogaciła, że twórca dawał nowe oddźwięki pojęcia swego o sobie, o misji swojej i o swej tragedii: przeświadczenie Zawiszy, iż przekreślić musi marzenia o szczęściu, jego śmierć na straconej placówce, wyniesienie go na stanowisko ducha

naczelnego Polski, przepaść dzieląca Agisa od tych, co mają z nim współdziałać w sprawie świętej, i klęska jego tak różna od tryumfu Księcia niezłomnego, walka w imię ducha słowiańskiego przeciw fałszowi moskiewskiemu, lęk nerwowy przed obłąkaniem tkwiący w drugiej redakcji Z a w i s z y — to wszystko tony osobiste. Wraca w mistyce egocentryzm, przez czas jakiś ustępujący pod wpływem solidarności z gromadą wyznawców mistrza Andrzeja. Największa zdobycz etyczna nowej epoki, przezwyciężenie samego siebie, jest czymś krótkotrwałym. Zatraca się już w r. 1843 skutkiem zerwania z Kołem towiańczyków. A jednak — i to również jeden z bolesnych rysów jego drogi duchowej — zerwanie było konieczną obroną wartości duchowych i zaszczyt przynosi poecie.

Po roku współżycia z braćmi duszno poczęło mu być w Kole. Raził go kontrast między wyżyną, której osiągnięcie stanowiło intencję towianizmu, a małością przeważnej liczby członków. Raził go panujący wśród wyznawców despotyzm duchowy, nienaturalność ekstazy ustawicznej, narzucanie uczestnikom zebrań egzaltacji, natchnienia, niewolnicza uległość względem mistrza i względem jego zastępcy Mickiewicza. Widział w tym wszystkim i sekciarstwo, i komediantctwo, i rysy chorobliwe, widział, że miejsce świętości żądanej zajmuje psychoza na tle religijnym. Najtrudniej było mu pogodzić się z faktem, że Mickiewicz w myśl zleceń mistrza przełamać postanowił nienawiść polską względem Rosji, czego wyrazem miało być nabożeństwo za Aleksandra I. Im większą wagę Słowacki przywiązywał do nowej wiary, tym bezwzględniejszym obowiązkiem stawał się dla niego protest przeciw trującej ducha „dążności rosyjskiej".
Dnia 1 października r. 1843 wystąpił z Koła oświadczając, że na zebrania przychodzić nie będzie. Gdy Towiański listem wystosowanym do Koła napiętnował ten bunt, gdy na żąda-

nie mistrza odbył się sąd braci i zastępujący Mickiewicza Goszczyński potępił przyjaciela — poeta wytłumaczył krok swój w piśmie kończącym się słowami:

W imię Boga, jak chcę prawdy Jego i Królestwa Jego na ziemi, żadnego wam fałszu nie odpuszczę — żadnej u was nieczystości nie ukocham — do żadnej nieprostoty nie przyłączę się — w żadnej klątwie nie odezwę się z wami. — Albowiem i ja mam na dnie serca prawo Boże, i mam rozkaz Boży — abym nie dbając na sąd ludzi — a choćby wzgardę i nędzę i potępienie — stał do końca strzegąc prawdziwej wiary i dawnego sztandaru ojczyzny mojej...

„I tak jak mój książę niezłomny“ — pisał w styczniu r. 1844 do przyjaciela, malarza Wojciecha Stattlera — „srogo i twardo stoję przy dawno strzeżonej chorągwi“. I z bólem dodawał: „A może na straconej placówce“...
W kilka miesięcy później — towiańczycy zdobyli się na adres do cara Mikołaja. Słowacki uznał to za zdradę ducha narodowego. Dla swego zaś kroku znalazł określenie w dawnym ustroju Rzeczypospolitej: było to *veto* unicestwiające wolę gromadną Koła.
Więc gdy sprzeniewierzył się idei nowej i Towiański, i Mickiewicz — on jeden wzniósł wysoko jej sztandar: „Z dozwolenia Bożego“ — pisał w notatkach swoich — „jako najczystszy i najwyższy duch przy sztandarze tej idei stoję“. Cios, jaki mu sprawiło zawiedzenie się na zespole wyznawców, szarpiący chwilami lęk, że i sam jest obłąkany, jak obłąkanymi zdawali mu się „bracia“, myśl prześladowcza, czy nie jest może igraszką duchów piekielnych — odpierał wywyższeniem siebie samego, wiarą w swą doskonałość — rzeczą najgroźniejszą dla tych, co chcą iść ku szczytom etyki. I cofnąwszy się raz jeszcze w świat ducha własnego, uwierzył, że posiadł w tym duchu pełnię prawdy. Wzmagające się wizjonerstwo, może nawet podsycane środkami sztucznymi (wszak haszysz modny był wśród romantyków francuskich),

rosnąca wiara w kontakt ze światem duchów — sprawiły, że zjawy wyobraźni nabrały dlań waloru objawienia prawdy, że kreacje poetyckie przekształciły się według sądu jego w jawiące się i tajemnicę bytu odsłaniające duchy.

Dla każdego twórcy dzieła tworzone są realnością; ale póki trwa krytycyzm, póki nie zmącona jest równowaga psychiczna, nie zaciera się granica między fikcją a niezależnym od poety światem rzeczywistym. Zatarła się ona w okresie mistycznym u Słowackiego. Sprawdzianem rzeczywistości stała się nie obserwacja, nie logika, lecz siła przeżyć wyobraźni. Kartezjusz twierdził, że prawdą jest to, co jasno i precyzyjnie ujawnia się poznaniu. Słowacki byłby mógł powiedzieć: prawdą jest to, co nieodparcie narzuca się snom wyobraźni. Przesunęło się u niego poczucie rzeczywistości.

Świadectwem znamiennym było przekształcenie postaci zupełnie fikcyjnej w rzekomą dawczynię natchnienia i objawicielkę prawdy: rolę tę nie w stosunku do innej osoby ze sfery poematu, lecz wobec siebie samego skłonny był przypisać — duchowi Anieli, ukochanej Beniowskiego, czyniąc ją niby Atessą z poetycznego dialogu, który pisał w pierwszych miesiącach po przyjęciu towianizmu.

Do Beniowskiego wrócił w lecie r. 1844. Teraz gdy protest przeciw „dążności rosyjskiej" Koła określił jako *veto*, aktualnym stał się dlań ponownie utwór, co brzmiał niby *veto* przeciw emigracji i zwłaszcza przeciw Mickiewiczowi. Niechęć względem „wielkiego pierwszego" znów odżyła i budziła nawet myśl, że wszystko, co ten „pierwszy" zrobił, należałoby zrobić lepiej, inaczej: toteż zacznie Słowacki nowy dramat o Wallenrodzie ukazując go jeszcze jako Waltera Stadiona, toteż myśleć będzie o nowych Dziadach, o kontynuowaniu Pana Tadeusza w duchu odmiennym.

Beniowski, którego ciąg dalszy raz jeszcze rozpoczynał od pieśni szóstej, wracał z widocznym wysiłkiem do dawnego drwiącego stylu, a jednocześnie niby drugą nieorganicz-

nie doczepioną warstwę wprowadzał tony mistyczne, wiarę w magiczne sprawowanie rządu dusz przez poetę, echa jego walk z towiańczykami. Na podobieństwo twórcy, którego przyjaciele w wrogów się zmienili, Beniowski stawał przed Anielą opuszczony przez wszystkich niby żywe *veto*. Stosunek jego do Anieli był teraz odmianą stosunku Zawiszy do Laury. Zwiastunem Polski idealnej był wraz z ukochaną, osnutą przez atmosferę mistyczną jakiejś muzyki cudownej, śniącą o Polsce świętej i wielkiej, co z „z góry już uderza Duchem na wszystkie słowiańskie plemiona". Zapowiedź tej przyszłej ojczyzny tkwić miała w naszkicowanej ledwie, przerwanej rychło „Iliadzie barskiej", w opowieści na pół tassowskiej, na pół staroszlacheckiej o bojach konfederackich. W tym ciągłym przerywaniu, niekończeniu rzeczy zaczętych, wracaniu do pomysłów zarzuconych odbijała się jakaś szarpanina wewnętrzna, pomimo momentów ekstazy i mocy dręcząca mistyka. Współdziałała choroba płuc i nerwów. Już w roku 1843, gdy kilkuletni pobyt w Paryżu podkopał zdrowie, a podniecenie nerwowe związane z doznaniami mistycznymi wyczerpało siłę organizmu — śmierć bliska zawisła nad poetą; gruźlica przybrała rozmiary zastraszające. Uratował go pobyt w Pornic na wybrzeżu bretańskim Atlantyku. W rok potem wrócił do swego domku nadmorskiego po nowe siły. Umocniło morze swym tchnieniem ożywczym dogasający płomień życia, a ducha wzbogaciło i wyolbrzymiło nową rewelacją. W zetknięciu z oceanem uczuł, że jest wybrańcem Bożym, przed którym otwarły się tajemne głębiny bytu.

Stał mu się ocean nową Ziemią Świętą.

A w niewiele miesięcy później otrzymał wśród zmor dręczących i zwątpień, i rozterek, i choroby zmieniającej go w ruinę człowieka znak, jak mu się zdawało, cudowny. W nocy z dnia 20 na 21 kwietnia miał wizję: „Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową — kopuły niby niebios całych ogniami napełnionej, tak że w okropnym przestrachu mówiłem:

Boże Ojców moich, zmiłuj się nade mną — i niby z chęcią widzenia Chrystusa przeszywałem te ognie, które się odsłaniały, i coś niby miesiąc biały ukazało się w górze — nic więcej. Boże Ojców moich, bądź mi litośny!"
Uwierzył, że zstąpiły z nieba języki ogniste na nowego apostoła. Zyskał potwierdzenie misji. Ponad tragizm tkwiący w jego mistyce, ponad grozę śmierci bliskiej wzniosła się radość posiadania prawdy najwyższej.

IV

HYMNEM TRYUMFALNIE I MODLITEWNIE WYkwitającym z olśnienia prawdą zaczyna się drugi wielki szlak twórczości mistyka, wyznaczony siłą tęsknoty metafizycznej, żądzą zgłębienia tajników bytu, jak pierwszy szlak tęsknocie etycznej służył pod znakiem Księcia niezłomnego.

Po Towiańskim nową a znaną poecie i bliską przez całe życie rewelatorką prawdy stała się przyroda. Stał mu się głosicielem prawdy ogrom oceanu — ogrom konkretny nieskończonego życia.

„Com uczuł spojrzawszy na Ocean" — wyznawał matce we wrześniu r. 1843 — „tego ci wyrazić nie mogę. Między tym morzem a mną jest tajemniczy jakiś związek"...

„A ta cała natura, gdybyś ty wiedziała, jak ona ciepła, wonna i kochance podobna, otoczyła mnie skrzydłami... Jaka ona dobra i litośna dla strudzonych ludzi".

W rok zaś później ponad ukojenie miłosne wzniosło się idące od szumu fal i od blasku skał oceanowych tchnienie mocy i poznania. Uczuł się otoczony już nie tylko skrzydłami przyrody, lecz skrzydłami duchów. Bezpośrednim i osobistym stał się stosunek jego i wobec prawdy objawionej — i wobec wszechświata.

Już nie tajemniczy, lecz olśniewająco jasny był dlań teraz związek ducha własnego z morzem. Uświadomił sobie łączność i solidarność ze wszystkim, co istnieje. Przeżył dostępny tylko najwyższym ekstazom stan zjednoczenia się z wszechświatem.

Znała ów stan od wieków myśl indyjska i ujęła w formułę głoszącą jedność wszelkiego bytu. O każdej istocie, o każdym zjawisku mówiła ona człowiekowi: *Tat tvam asi* — „To jesteś ty".

Rozprzestrzeniały się poecie granice jaźni własnej w bezkresy kosmosu. Mówiły mu fale i wichry, i światła, i głazy: „To jesteś ty sam — wszystko jest tobą lub wspomnieniem twej przeszłości. Wszystko jest tak, jak kształty śnione przez twą wyobraźnię, tworem ducha. Świat cały jest historią twego ducha".

A on tej odczutej nagle jedności duchowej zmiennych, różnorodnych form życia wyraz dał w poemacie, który tytułem nawiązywał do świętości i dostojeństwa ksiąg Mojżeszowych o początku świata. Powstała Genezis z Ducha jako zespolenie hymnu i wykładu, poematu religijnego i naukowego traktatu, wyrazu myśli przyrodniczej i żaru modlitwy.

Jakby z rytmami oceanu uzgodniona, melodii pełna proza poetycka układa się w majestatyczne zdania długie, znakomicie członkowane, z pełnią oddechu wypowiadane zda się głosem dostojnym, o bogactwie muzycznego frazowania, o niezwykłej wadze każdego słowa — dźwięczące i podniosłością natchnienia, i kultem myśli badawczej.

Romantyzm był nawskroś spirytualizmem, ducha wielbił jako istotę świata. Zgodnie z tym mistyk stwierdzał, że wszystko jest tworem i wyrazem i kształtem ducha. Władało w romantyce zrozumienie historii, uznawanie procesów życia za procesy rozwoju, idea ewolucji nabierała znaczenia centralnego i w filozofii, i w naukach przyrodniczych i historycznych. I właśnie wyznaniem wiary w ewolucjonizm jest od-

twarzanie dziejów kosmosu a zwłaszcza dziejów ziemi, które Słowacki kreśli prozą dostojnie zrytmizowaną, pełną poezji pomimo wprowadzania pojęć naukowych, uprzedzającego późniejszy ekspresjonizm i futuryzm.
Naszkicowawszy tworzenie się świata sił przyrody i gwiazd i słońc poeta opowiada czy raczej odśniwa przebieg dni stworzenia, tym od biblijnego różny, że z własnej mocy twórczej ducha działającego na ziemi i wcielającego się w kształty coraz wyższe pochodzić mają formy materialne — najpierw nieorganiczne, potem roślinne i zwierzęce. Skłonność do barwienia wielkości wszelkiej tragizmem czyni tę ewolucję pasmem trudów, mąk, kataklizmów, a niesamowita poezja wydobyta zostaje z pierwotnych potwornych form zwierzęcych, odkrywanych przez ówczesne badania geologiczne i paleontologiczne. Ale na równi z wizjonerem oglądającym zamierzchłe stadia dziejów przedludzkich dochodzi do głosu i miłujący obserwator, śledzący tajemnice zarysów każdego listka, widzący pracę ducha w każdym źdźble trawy.
Wszystko to opowiedziane w osobie pierwszej — i stąd płynie szczególna dziwność utworu. Autobiografia stanowi przecież formę najbardziej zacieśnioną przedstawienia historycznego, tutaj zaś służy poematowi o rozpiętości tematu największej, jaką zna romantyzm. Jest autobiografią kosmiczną. Tłem jej czasowym całość wieków minionych, tłem przestrzennym ocean i skały nadbrzeżne, a ostatecznym szczytem, ku któremu zwraca się w niej myśl i uczucie — Bóg. Rozmowa z Bogiem napełniona zostaje treścią godną tej rozmowy. Wobec Stwórcy odsłania tajemnice stworzenia.
Bo ta epopeja hymniczna i ten wykład naukowy jest modlitwą. Między dwiema modlitwami zawarły się dzieje duchowe Słowackiego — między modlitwą dziecka o życie nędzne z zagrobową odpłatą sławy i modlitwą męża dojrzałego, pewnego i zwycięstwa za grobem, i tego, że w przeszłości był nieśmiertelny.

DWIE STRONY RAPTULARZA POETY
Z NOTATKAMI PT. „NAUKI NATURALNE" I RYSUNKAMI LIŚCI

Bibl. Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Lwowie

Dla Słowackiego fantazja ideowa poematu o tajemnicach stworzenia była wyznaniem wiary. Czuł się apostołem, co wielokrotnie zaznaczał w drobnych utworach lirycznych, dla siebie tylko pisanych.

Umocniony w wierze wizją ognistą, przygotowywał swą Genezis do druku, starając się dać jej tekstowi formę jak najdoskonalszą. Ale gotowość do wystąpienia publicznego, która pozwoliła mu ogłosić manifest Tak mi Boże dopomóż, a w r. 1844 trzy dramaty mistyczne — Księdza Marka, Sen srebrny Salomei i Księcia niezłomnego — zachwiała się widocznie. Lęk go zdejmował, czy znajdzie oddźwięk dla tego, co mu było świętością, czy wystawienie tajemnic na widok publiczny nie będzie profanacją. Genezis nie oddał do druku — i tylko skupiać począł dokoła siebie garstkę młodych emigrantów z myślą, że tworzy zastęp apostolski nowej epoki i że apostolskie głoszenie prawd o istocie świata jest posłannictwem narodowym Polski.

Związanie nauki „genezyjskiej" z Polską stanowi dla poety-mistyka naczelne zagadnienie ideowe i — artystyczne. Jednocześnie potężniejący egotyzm domaga się jak najsilniejszych akcentów osobistych, a uznanie wyobraźni wizjonerskiej za objawicielkę prawdy nie pozwala zadowolić się owym „odśniwaniem" epok zamierzchłych ziemi, które było treścią Genezis, owym uzależnieniem zjaw od logiki faktów przyrodniczych, lecz wiedzie ku nie skrępowanemu niczym poddaniu się fantazji. Sen o świecie, sen o Polsce, sen o przeszłości i o przyszłości będzie w przekonaniu twórcy nową jakąś apokalipsą.

Zmieni ona ogólność naukową, użyczającą powagi łańcuchowi rozwojowemu Genezis, w na pół poetyckie, na pół mitologiczne zindywidualizowanie. Genezis pomimo przemawiania w osobie pierwszej jest historią ducha-typu, nie ducha jednostki. Ale poetę nęci właśnie odgadywanie

i ukazywanie indywidualnych żywotów minionych — jak je rzekomo zgadywał Towiański idący śladem żydowskich mistyków-kabalistów, co przypisywali sobie dar rozpoznawania duchów wcielonych w pewne jednostki.

I temu snuciu fantazyj na temat indywidualnej przeszłości własnej i obcej podnietę dały tygodnie spędzone nad oceanem. Z kultem ogromu oceanowego złączyło się subtelne, tkliwe, mistyką przepojone uczucie dla poznanego tu dziecka wiejskiego. Rysunkiem i wierszem utrwalał urocze zjawisko „pastereczki z Pornic". „Na tych kamieniach" — donosił pani Bobrowej pożegnawszy głazy nadmorskie — „zostawiłem jedną z najpiękniejszych postaci kiedykolwiek oczom moim zjawionych". I tak ją opisywał na tle wieczornego rozmarzenia: „Słońca już nie było nad morzem, tylko długa i smętna wstęga purpurowa łuny ciągnąca się na zachodzie — a między tą łuną i oczyma moimi... postać sylficzna Druidessy, trochę biedna, trochę żebracka, ale cudownie ładna i kształtna... zwłaszcza włosy jej — włosy złote, lekkie jak pajęczyna, w jedną stronę wiatrem morskim odwiane jak struny harfy osjanicznej — a pod nią... dwa półmiesiące z gwiazd — to jest chodaki ogromnymi ćwiekami w pół miesiąca podbite, które ku zachodnim blaskom obrócone, prawdziwie paliły się meteorycznym blaskiem. Ciało tej dziewczynki dziesięcioletniej było prawdziwie pastusze — ale duch — i ducha tego głos, melancholia — delikatność — przeczucia — uczucia, reminiscencje, przenikliwość — i mistyczność świadczyły prawdziwie o królewskim pochodzeniu".

Po za tą postacią żyjącą ujawniała się oczom mistyka smuga światła idąca w daleką przeszłość, perspektywy wspaniałe żywotów minionych. Na równi z odbudowywaniem dziejów pierwotnych świata wydało mu się godnym nowej epoki tworzenie zindywidualizowanych poematów metempsychicznych, zarysowujących się już w dialogu Poety i Atessy.

Odśniwanie i przypominanie żywotów minionych — oto pierwsza sfera tematów w najdziwaczniejszym może z tworów romantyki, co tak ukochała dziwność fascynującą. Drugą sferą jest przeniesienie sprawy polskiej na teren metafizyczny i kosmiczny, które sprawiło, że ów twór dziwną, senną, kameleonową swą postać przyodział ostatecznie w niby-historyczną fantazję o ściętym Samuelu Zborowskim. Sen-dramat — takie byłoby najwłaściwsze określenie poematu o grozie zmor sennych i czarach widzeń zachwycających, poematu, który ze swobodą snu kojarzy już nie motywy różne, lecz odmienne sfery bytu, w osobach śnionych coraz inne odsłania fizjonomie, samego śniącego utożsamia to z jedną, to z drugą osobistością. Nasuwałoby się i drugie określenie: misterium średniowieczne o duchach i o świętych, o ziemi, piekle i niebie.
Rola snów będących już czynnikiem zasadniczym w Dziadów części trzeciej dochodzi do skrajności. Początek dramatu w snach młodego syna książęcego Eoliona czy Heliona ukazuje wieki jego przeszłości duchowej, a poeta, który śniącemu chorobliwie młodzieńcowi użyczył rysów jaźni własnej, kontrast między wątłością swoją a marzeniami o potędze wcielił w dziecięcą niemal postać tego, co śni, jak niegdyś, przez skały i wulkany i kolumny krwi wzbijając się w górę tworzeniem form strasznych, potwornych, niby buntem szatańskim rwał się przeciw Bogu, a jednak ku Bogu — jak potem był potężnym i groźnym faraonem Egiptu. Akt następny reminiscencje żywotów dawnych przenosi w dziedzinę jawy; w dziewczynie wiejskiej, z aniołami spoufalonej (o rysach pastereczki z Pornic) Helion odgaduje ducha siostry swej i żony z czasów egipskich Atessy; ekstazie ich przeciwstawia się szatan Lucyfer strącając oboje w przepaść. Śmierć dziewczynki przechodzącej jako Heliana w świat duchów-boginek morskich wiedzie w akcie trzecim między podwodne dziwy oceanu. Niby zapowiedzią Wagne-

rowskiego *Złota Renu* był ten pomysł dramaturga, co w ogóle łączeniem pierwiastków malarskich i muzycznych z dramatem uprzedzał Wagnera, w tym właśnie czasie rozpoczynającego twórczość. Fantastyczni aktorowie podwodnej sfery w reminiscencjach swoich odtwarzają dzieje *Genezis*. Rola, którą początkowo wyznaczał poeta w stadiach przedludzkich Helionowi, przechodzi na Lucyfera. Słowacki nie rozwijał bowiem jednolitego planu, lecz plan widocznie i rozrastał się, i przekształcał wśród pisania. Prace genezyjskie nad tworzeniem form cielesnych rozdzielały mu się teraz między trójcę duchów. Helion, niby anioł słoneczny, słońcu-Heliosowi zawdzięczający imię, wraz z siostrzanym duchem niewieścim, księżycowym i jednocześnie wodnym, będzie twórcą form harmonijnych, pięknych, gdy pierwotne, przerażające twory są owocem trudów i szamotań i walk Lucyfera. On urasta na bohatera prac genezyjskich. Zjawia się nowa, poetycznie olśniewająca koncepcja szatana: duch buntowniczy występuje jako potworny, ale i wielki pionier postępu, co z upadku grzechowego wznosi się w trudzie twórczym. Jeśli poemat zaczynał się niby studium o snach wyjaśniające ich tajemnicę, to w akcie czwartym zmienia się w studium o tajemnicy obłąkania. Słowacki przyjmuje teorię kabalistów, że obłąkanie to wejście obcego ducha w ciało na miejsce tego, który poprzednio żył w danym osobniku. A więc obłąkanie starego księcia po rzekomej śmierci syna jedynego Heliona (który naprawdę ocalał) polega na tym, że w ciało jego wszedł — duch Zamoyskiego chroniący się przed Zborowskiego duchem i ostatecznie przez tego przeciwnika porwany na sąd Boży.

W ten sposób sennym skojarzeniom bliski łączy się z aktami poprzednimi akt ostatni ogromnych rozmiarów. Rozgrywa się w sferach zaziemskich i jest niby wyzwoleniem poety od prześladujących go zmor sennych, fantazją senną o głowie ściętej męczennika i o trumnie groźnej a świętej. Z łbem ścię-



PASTERECZKA Z PORNIC

Rysunek z raptularza Słowackiego

Bibl. Zakładu Narod. im. Ossolińskich we Lwowie

tym w ręku — jak męczennicy chrześcijańscy w ikonografii średniowiecznej — staje przed sądem duchów, przed sądem Chrystusa Samuel Zborowski. Niby w formę procesu kanonizacyjnego przyoblekł poeta walkę jego z Zamoyskim o drogi duchowe Polski. Obrony Samuela, wykazania jego świętości, podejmuje się Lucyfer, który występuje teraz pod innym fantastycznym mianem (Bukary) i zatraca w zupełności cechy szatańskie. Ale gdy zaczyna on mówić o Polsce, Słowacki zapomina o jakiejkolwiek postaci fikcyjnej — przemawia od siebie i w autografie na oznaczenie osoby mówiącej pisze najpierw „Ja“, potem „Adwokat“. Nie tworzy poematu, utrwala niejako sen swój, w którym widział siebie po śmierci w świecie najwyższym i wobec nieba i gwiazd, i słońc, i Chrystusa wylewem niepohamowanej retoryki poetyckiej narzucał już nie ludziom, lecz Bogu samemu — ubóstwienie Polski i apoteozą własną.

To wszystko zyskuje oparcie w pojęciu istoty walki między kanclerzem Zamoyskim a Zborowskim. Odzywa się niechęć do władzy państwowej, płynąca z psychologii niewoli, a nawiązująca też do tradycyj starej anarchii polskiej, i łączy się z nienawiścią romantyka przeciw więzom i normom, która sprawiła, że poeta angielski Shelley prawo uważał za synonim... złego. Zamoyski więc, choć nie odmówił mu poeta szlachetności i wielkości, reprezentuje skostniałe, stężałe, wrogie życiu prawo państwowe, warchoł Zborowski natomiast prawo ducha wielkiego do bezwzględnej wolności. W nie dopowiedzianym finale, którego różne ukształtowania nasuwały się autorowi, Chrystus wyrokiem Swym stwierdza świętość i misję Samuela i apoteozuje tym samym Polskę przyszłą, kraj duchów najwyższych, wzniesionych ponad więzy ustaw. Polska dając duchom takim swobodę absolutną przyśpieszy królestwo Boże na ziemi. Świętość jej — stała się w śnie mistyka świętością anarchii... Indywidualizm romantyczny doszedł do skrajności ostatecznej.

Doszła też do skrajności swoboda twórcza artysty i wyraz zdobyła rozprężliwość ducha, który z momentu określonego sięga lotem bezkresnym w najdalszą przeszłość i w najdalszą przyszłość, nie skrępowany ni logiką, ni czasem, ni przestrzenią. S a m u e l Z b o r o w s k i to udramatyzowane przeżycie nieskończoności i rozbicia wszełkich norm i granic.
Przeżycie — ale nie opanowanie. Pomimo piękności ustępów natchnionych rozmach fantazji przelewa się w bezkształtność. Czuł to zapewne twórca, gdy porzucił misterium pisane z końcem r. 1844 lub w początkach r. 1845 [1] i gdy w inny sposób postanowił dopełnić wizje genezyjskie.

W tej epoce wzmagania się polskiej twórczości filozoficznej, reprezentowanej przez Cieszkowskiego, Hoene-Wrońskiego, Trentowskiego, Libelta, i Słowacki marzy o systemie filozofii. Jeszcze przed powstaniem G e n e z i s szkicuje plan dzieła z tej dziedziny, notuje tematy główne, notuje pewne tezy. Najciekawsza z nich zawiera głębokie określenie geniusza jako mającego w sobie bogactwo tradycyj i zarazem bogactwo nowości: „Wielki człowiek jest ten, który jak najwięcej przeszłości ma przytomnej w duchu i jak najwięcej przyszłości stworzonej duchem i już w sobie zrealizowanej“. Gdy zaś gotowa była G e n e z i s — przynajmniej w redakcji pierwotnej — zarysowała się architektonika obszernego dzieła, w którym owa modlitwa wiedzącego ducha stanowić miała część pierwszą.
Dzieło poświęcone wykładowi systemu otrzymało formę dialogu platońskiego; do Platona bowiem zwracali się romantycy niejednokrotnie i zarówno Niemcy jak Francuzi świetnymi przykładami włączyli go wtedy do żywych skarbów literatury. Twórca G e n e z i s z D u c h a szczególną miał

---

[1] W każdym razie przed wizją kwietniową r. 1845, gdyż trudno przypuścić, by po wizji zabrakło aluzyj do niej w takim poemacie.

sympatię dla dialogu pt. *Fedrus*; Sokrates rozmawia w nim z uczniami nad brzegiem strumienia, tak że wyobraźnia czytelnika czuć się może przeniesiona w krajobraz attycki. Piękno przyrody należało też do scenerii dialogu, z którego Słowacki sprawę zdawał w wierszu wcześniejszym od *Genezis*, zaczynającym się od słów: „Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki". Wśród Kampanii rzymskiej ukazywał tutaj siebie i dwoje słuchaczy „cudnej i smukłej urody", życie swe przedstawiał jako szukanie prawdy, dziękował Panu za jej zdobycie, a przystępując do jej wykładu bronił się przeciw zarzutowi, jakoby w słowach jego była „Kościołowi jaka nienawiść lub zdrada".

Pomysł dialogu skrystalizował się jednak dopiero po napisaniu *Genezis*. Grota w Pornic nad oceanem jest miejscem rozmowy; wśród nocy księżycowej rewelator prawd świętych wtajemnicza w nią młodzieńca, któremu dał imię Helion, i dziewicę, której imię Helois przypomina ukochaną filozofa Abelarda. Sam rewelator pierwotnie określony był jako „mistrz" — otrzymał więc miano Towiańskiego; potem nazwany został Tłumaczem Słowa; utożsamiając się z nim (a raczej rozszczepiając osobę swą między niego i Heliona) poeta określenie jego łączył może z nazwiskiem własnym, niby mistyczną wskazówką posłannictwa apostolskiego.

Nawiązujący do *Genezis* dialog miał budowę troistą [1]. Pierwsza rozmowa szeregiem idei dopełnia obraz dziejów genezyjskich kierując się głównie ku przyszłości ducha, ku „celom finalnym" i łącząc z nimi apoteozę Polski. O północy przychodzą ludzie obcy, ksiądz, doktor, filozof — i z nimi toczy się z kolei dysputa. Po ich odejściu trzecia rozmowa odbudować pragnie dzieje metempsychiczne Heliona i Helois

[1] Wydania dotychczasowe mylnie częstokroć łącząc ustępy i dając tytuły niewłaściwe nie pozwalają zorientować się ani w budowie tego dzieła, ani w jego różnych redakcjach.

wiodąc tę parę duchów jako Adama i Ewę i obok nich Tłumacza Słowa jako Mojżesza poprzez epoki historyczne ludzkości.

Całość ta da się zrekonstruować na podstawie mniejszych i większych fragmentów, których znaczna ilość dochowała się w puściźnie rękopiśmiennej autora. Można też na ich podstawie zdać sobie sprawę z wielokrotnego przetwarzania. Usunął poeta przeciwników, upraszczał dialog i chwilowo zmieniał rozmowę dramatyczną w dialog referowany czyli opowiadanie o dialogu (za przykładem Platona); zatracał się stopniowo istotny walor rozmowy i nic dziwnego, że racjonalną wydała się zmiana formy. Zamiast dialogu platońskiego wzór dały listy apostolskie. Najpierw szkicował mistyk listy do fikcyjnego Heliona, potem zdecydował się na skierowanie listu-traktatu do adresata rzeczywistego, do jednego z młodych swych wyznawców, Poznańczyka Jana Nepomucena Rembowskiego. Ten List do Rembowskiego, ułożony w roku 1847 lub 1848, w jasnym i jednolitym wykładzie ujął zasadnicze tezy systemu.

Wśród kształtowania dzieła filozoficznego niejednokrotnie Słowacki od prozy przechodził do wiersza. Najbardziej domagał się formy poetyckiej romans wiekowy Heliona i Helois. On też wyodrębnia się ostatecznie jako poemat — niby list poetycki ofiarowany Zofii Mielęckiej, późniejszej Węgierskiej [1], osobie o wybitnych zdolnościach literackich, która zachwycające światło piękności wniosła raz jeszcze w mroki kończącego się życia poety. Jasnym bratem Sofosem zwał ją Słowacki. Dla niej to i dla mającego być jej drugim mężem Feliksa Węgierskiego układał poemat z końcem r. 1847 albo w r. 1848. Im obojgu, Szczęsnemu i pięknej Sofos, przypisał

---

[1] Zdobyła ona sobie potem rozgłos jako literatka, zwłaszcza „kronikami paryskimi", które drukowała w latach 1853—1869 w Bibliotece Warszawskiej.

teraz dzieje Heliona i Helois — dzieje dwojga duchów szukających się nawzajem przez wieki, *pendant* do mitu o Erosie i Psyche w tej formie, jaką dał mu poeta francuski Wiktor Laprade (wielbiony przez Krasińskiego), czyniąc zeń symbol tęsknoty za Bogiem utraconym [1].

Przerwany został i ten poemat. Raz po raz okazywało się, że mistyk rozpoczynający utwór po utworze w silnym napięciu władz psychicznych, nie umiał utrzymać tego natężenia siły i głos tracił niejako przed wypowiedzeniem słowa ostatecznego.

V

W GENEZIS I DOPEŁNIAJĄCYM JĄ CIĄGU DALszym dzieła filozoficznego Słowacki dał całość swego systemu, chociaż właściwie ani do myślenia ściśle filozoficznego nie był skłonny, ani myśli nie umiał ująć w tok systematyczny, jednolity, konsekwentny. Konstruował tylko poemat filozoficzno-religijny jako typowy romantyk zacierający granice między poezją i filozofią, między sztuką i nauką — jako typowy mistyk nie uznający granic między fantazją a objawieniem, między ukazywaniem analogij a logiką, między rozjaśniającymi tajemnicę blaskami koncepcyj ponętnych a zgłębiającym badaniem — jako umysł spragniony pełnego i najwyższego poznania, niezdolny do pogodzenia się z cząstkowością i ograniczowością wiedzy naukowej.

„My, Duchy Słowa, zażądaliśmy kształtów“ — oto początek świata według Genezis z Ducha, odpowiadający tezie naczelnej towianizmu i Słowackiego: „Wszystko z ducha i dla ducha, a nic dla cielesnego celu nie istnieje“. I oto początek świata pomyślany przez artystę. Niemiecki filozof-romantyk

---

[1] Jego Psyche wyszła w r. 1841.

Schelling artystę uważał za powołanego, by zrozumieć proces kreacji, gdyż zna on przebieg tworzenia. Dla Słowackiego podstawą istnienia kosmosu jest prawo duchowe artyzmu: potrzeba kształtu.

Ale i powstanie, i dalsze koleje świata pojął zarazem w myśl postulatów naukowych swej epoki i w myśl jej marzeń o bogaceniu, rozszerzaniu idei religijnych. Był wyznawcą ewolucjonizmu metempsychicznego.

Od wieku XVIII przejętego wiarą w postęp — umysły filozofów i badaczy opanowała idea ewolucji, którą już po śmierci Słowackiego do najpełniej sformułowanej teorii przyrodniczej doprowadzić miał Darwin. Dążono do tego, by wszelkie przejawy życia pojąć jako jedność i ciągłość; im bardziej zaś wnikano w prawa zmian historycznych, tym bardziej nęciła myśl, że bogactwo form życia jednostkowego i zbiorowego reprezentuje różne stadia rozwoju; idea zaś postępu kazała z tym złączyć przekonanie, iż formy niższe przechodzą w wyższe, coraz doskonalsze. To uznawanie świata za teren nie tylko zmian ciągłych, ale określonego celowego rozwoju szło dwoma torami. Jeden wyraził się śmiałą rozpiętością myśli filozoficznej niemieckiej, myśli Fichtego, Schellinga i zwłaszcza Hegla, upatrującej w stadiach różnych życia kosmicznego i dziejowego konieczne logiczne przechodzenie „idei" przez różne stopnie uświadomienia i urzeczywistnienia (według Hegla po każdym stadium rozwojowym jako „tezie" następuje jego przeciwieństwo, „antyteza", a z nich wyłania się ich zespolenie wyższe w syntezę — i pochód przez te troiste stopnie jest wznoszeniem się ducha świata ku coraz pełniejszej świadomości). Drugi tor obrali przyrodnicy śledzący przemianę gatunków w świecie organicznym i przygotowujący darwinizm.

Można było połączyć oba kierunki i kolejność form rozmaitych uznać za istotny rozwój, jeśli się przyjęło, że tak jak w poczwarce i w motylu, w fazach różnych występuje i trwa

ten sam podmiot przybierający odmienne kształty. Takie zaś dopatrywanie się rozwoju rzeczywistego, rozwoju tej samej istoty, wśród różnych dziedzin przyrody i różnych form życia umożliwiała najbardziej teoria łącząca nowy ewolucjonizm z prastarą, znaną w Indiach i w pitagoreizmie helleńskim, i w religii druidów celtyckich, i w różnych systemach mistyki wiarą w metempsychozę, w wędrówkę duszy jednej poprzez różne ciała w szeregu żywotów.

W dobie romantycznej chętnie zwracającej się do różnych tradycyj religijnych ożyła też wiara w metempsychozę, a z wynikami nauk przyrodniczych zjednoczył ją pisarz płodny i wszechstronny, badacz człowieka przedpotopowego i epoki kamiennej Boucher de Perthes, zapomniany niesłusznie poprzednik Darwina. Nawiązywał do filozofów i przyrodników w. XVIII i XIX, mianowicie do Leibniza i Bonneta. Leibniz [1] stworzył system filozoficzny, według którego świat jest rządzonym przez Boga zespołem nieskończonej ilości bytów jednostkowych, „monad", a włada w tym świecie „prawo ciągłości". Orzeka ono, że zjawiska stanowią w czasie łańcuchy nieprzerwane, w których każde ogniwo związek ma z tym, co je poprzedza, i z tym, co nastąpi, i że monady od najniższej do najwyższej są szeregiem bez luk, o rosnącej ciągle doskonałości; każda przy tym istota żyjąca istniała jako monada już przed początkiem właściwego życia, bo ten początek to tylko „rozwinięcie" istniejącej od wieków możliwości, i każda jest niezniszczalna. Przyrodnik szwajcarski Bonnet wyzyskał myśli wielkiego filozofa i monady przerobił na przyrodnicze „zarodki"; zarodek wszelki przechodzi przez różne formy; może więc śmierć istoty żyjącej jest tylko przygotowaniem do metamorfozy, jest niby przejściem poczwarki w formę doskonalszą. Otóż tę ideę „zarodków" przyjął Boucher de Perthes i rozwinął w duchu transformizmu

---

[1] Zmarł on w r. 1716.

czyli teorii przemiany gatunków, ale także w duchu spirytualistycznym. Twierdził, że dusze w kolejności żywotów licznych tworzą sobie coraz doskonalsze ciała. Tworzenie kształtów, nie tylko przechodzenie w różne formy, oto droga rozwoju: rozwijającym się podmiotem jest dusza, bodźcem twórczości cierpienie, umożliwieniem zdobycia formy wyższej — śmierć. Z entuzjazmem kreśli myśliciel francuski drogę ewolucji: „Ten, co był niegdyś rośliną chwiejącą się pod naporem każdego żywiołu, co potem był robakiem — przybiera kształt coraz pełniejszy, wznosi się i rozwija; staje się stworzeniem rozumnym, człowiekiem, geniuszem, aniołem. Czołgał się po ziemi — a będzie ziemią władał: ledwie pojmował świat, a będzie mógł tworzyć światy"[1].

Tę właśnie teorię poeta towiańczyk przedstawił w Genezis z Ducha przepajając ją duchem religijnym i poetycznym i czyniąc z niej komentarz ksiąg Mojżeszowych. Ale dni stworzenia uległy zasadniczej zmianie: mają być etapami „stworzenia pośredniego". Nie sam Bóg jest stwórcą — stworzenie jest dziełem zależnych od Boga niższych potęg.

Współdziałały tu źródła bardzo odmienne od wiedzy przyrodniczej — idee mistyków nowszych z Jakubem Boehmem i Saint-Martinem[2] na czele, tradycje dawne gnozy i kabały. Gnozę czyli wyższe poznanie, dostępne tylko wybrańcom, przypisywali sobie w II wieku po Chr. twórcy fantastycznych koncepcyj religijno-filozoficznych, usiłujący zespolić chrystianizm z mitami Wschodu i Hellady i ze spekulacjami neoplatoników. Bóg jedyny wydawał im się zbyt daleki od świata, budowali więc jakąś mitologię niby-chrześcijańską:

---

[1] Słowa tomu piątego książki pt.: De la Création (O stworzeniu), wydanej w latach 1838—1841.

[2] Boehme — śląski szewc teozof, żył w XVI i XVII w., Saint-Martin działał w drugiej połowie w. XVIII.

między Niego i świat wprowadzali szeregi osobistości duchowych, występujących stale parami, i dramaty czy romanse kosmogoniczne tych osobistości pragnęli czynić wyjaśnieniem tajemnic początku świata, upadku, odkupienia. Podobnie mistyka żydowska średniowiecza, tzw. kabała, którą w XVII w. pisarze chrześcijańscy zaczęli stosować i do tajemnic swojej religii, odczuwała przepaść między nieskończonością, niezmiennością, doskonałością Najwyższego a światem zmiennym, niedoskonałym, skończonym. Więc szukała ogniw pośrednich uczestniczących w doskonałości absolutu, ale już ograniczonych, i wierzyła, że za pośrednictwem tych mocy duchowych zwanych Sefirot Bóg stworzył wszechświat. Znała też kabała i wędrówkę dusz, i przechodzenie ich przez różne formy przyrody. Wśród tez kabalistycznych, które podawało w XVII w. dzieło łacińskie uprzystępniające ową mistykę [1], znajdowały się twierdzenia takie: „Żadnej materii nie ma w istocie rzeczy... Cokolwiek istnieje naprawdę, jest duchem... O cząstkowym zaś duchu wiedz, że z ziarnka marmuru stać się może rośliną, z rośliny zwierzęciem, ze zwierzęcia człowiekiem, z człowieka aniołem, z anioła wreszcie twórcą nowej ziemi i nieba".

Według Słowackiego wszechświat jest dziełem duchów. Jak Leibniz, poeta głosi pluralizm, tj. uznaje wielkość bytów odrębnych, które wyłoniły się z Boga, a „zażądawszy kształtów" stały się twórcami widzialności (uważając wszakże ducha za jedyną kategorię bytu zbliża się do tendencji monizmu pojmującego wszechbyt jako jedność). Pracę twórczą wykonują istotnie tylko duchy naczelne, „pierwoidące"; za ich przewodnictwem idą gromady innych solidarnych duchów.

Pragnienie kształtu najpierw spowodowało kreację sił ko-

---

[1] Knorr de Rosenroth wydał w XVII w. dwutomowe dzieło *Cabbala denudata* (Kabała odsłonięta).

smicznych. Kolejno powstały: ruch, magnetyzm, elektryczność, ciepło i najwyższa z sił kosmosu — światło. Ale już ta pierwsza droga ewolucyjna doszła do załamania, do grzechu, który poeta nazwał „grzechem globowym". Nie wszystkie duchy zdobyły się na wypracowanie światła. Duchy globu ziemskiego skutkiem „zaleniwienia" w miejsce siły ożywczej, świetlanej wydały pierwiastek niszczący: ogień. W ten sposób Słowacki pojmuje upadek Lucyfera idąc śladami Boehmego, który ogień poczytał za zło pierwotne i w buncie szatana upatrywał tworzenie siłą ogniową, zamienienie siły twórczej w złą, niszczącą — i śladami poety i mistyka francuskiego Guirauda, co nawiązał do koncepcji Boehmego i Lucyferowi przypisał zgęszczenie światła w żar ognia i kształtowanie form potwornych.

Skutkiem grzechu globowego ściemniała i zgęstniała materia ziemska i teraz rozpoczęło się właściwe tworzenie ciał materialnych od kształtów nieorganicznych, od skał, do form przyrody organicznej. W tych pracach „genezyjskich" przejście w wyższe stadia okupione być musiało ofiarą. Prawo rozwoju bowiem to jednocześnie prawo ofiary. Trzeba coś poświęcić, by coś cenniejszego nad rzecz poświęconą zdobyć. Świat kamienny posiadał trwałość: tę trwałość duchy złożyły w ofierze, zgodziły się na śmierć — i dzięki istnieniu śmierci ożywiła się martwota skał, powstały formy szybciej ulegające zniszczeniu i przez to właśnie odpowiednie jako stopnie doskonalenia kształtu: rośliny i zwierzęta, o których kolejnym pojawianiu się w dniach stworzenia mówią pierwsze wersety księgi Mojżesza o G e n e z i s; a właśnie w czasach Słowackiego odkrycia Cuviera i innych uczonych potwierdzały prawdziwość tego, co Mojżesz pisał o kolejności światów przyrody i żywo zajmowano się wtedy wskazywaniem zgodności wyników naukowych z Biblią.

Celem, do którego zmierzały prace genezyjskie, było zdobycie formy człowieka. Toteż zjawienie się człowieka na czas

pewien przerywa twórcze wysiłki w dziedzinie kształtów cielesnych. Kończy się epoka genezyjska — zaczyna się budowanie form życia zbiorowego, historia ludzkości. Doskonałej formy zbiorowej wymaga postęp dalszy wobec prawa solidarności duchów: tylko jako zespół solidarny duchy ludzkie wznieść się mogą ku szczytom. Jak poprzednio szły naprzód po „drabinie Jakubowej" gatunków przyrodniczych, tak iść będą dalej szczeblami narodów.

Włącza się tutaj marzenie niczym naprawdę nie uzasadnione, a jednak przenikające wówczas wszystkie naczelne umysły polskie jako szukanie rekompensaty za upadek, za poniżenie, za zgnębienie Polski: ona musi być narodem najwyższym... Ona stworzy doskonałą formę współżycia zbiorowego, mającą umożliwić ludzkości pójście wzwyż — ona, rzeczniczka wolności, jak już głosiły Księgi narodu i pielgrzymstwa, ona, co unią polsko-litewską wzór dała braterstwu narodów równouprawnionych.

Od wieków przepowiednie losów dalszych świata wiązano z Apokalipsą św. Jana dając jej wizjom najdowolniejsze interpretacje. I oto zdawało się, że ustęp jeden, który od dawna mistykom wydawał się szczególnie ważnym proroctwem, dotyczy Polski. Rozdział XXII wskazuje kobietę ze słońcem na głowie i koroną gwiazd dwunastu a z księżycem pod nogami i mówi o jej dziecku i o walce smoka przeciw dziecięciu i niewieście. Czyż nie ma to być Polska, ojczyzna Kopernika, co słońcu wyznaczył miejsce w wszechświecie, pogromczyni półksiężyca tureckiego? Czy nie potwierdza jej misji fakt, że w niej jawi się nowa nauka dopełniająca (jak sądzi Słowacki) Kościół dotychczasowy?

Forma zaś, którą stworzy Polska, ma odpowiedzieć postulatowi wolności. Romantyk osądzał ustrój państwowy ze stanowiska jednostki genialnej; ideałem był mu taki ustrój, który — jednostki tej niczym nie skrępuje, niczym nie utrudni twórczości ducha. Idea takiego wywyższenia jednostki nad

prawo tkwiła zdaniem poety — w *liberum veto*. Bolesna ironia tkwiła w fakcie, że umysłowi, co dawniej tyle ukazywał krytycyzmu, dowodem wysokiego poziomu Polski i rękojmią jej przyszłości wydało się to, co było i pozostać miało klątwą narodu: pęd ku anarchii.

Polska przez danie wolności duchowi twórczemu powiedzie ku idealnej formie ustroju. Dzięki temu zapanuje Królestwo Boże na ziemi. Wtedy skończona będzie rola dotychczasowej ludzkości, człowiek przemieni się w istotę doskonałą, świetlaną, ziemia przezwyciężywszy „grzech globowy" stanie się słońcem. Chrystusowość jako kres ewolucji etycznej — słoneczność jako jej przejaw fizyczny — oto cel, do którego zmierza ludzkość.

Mimo że pojęcie Drugiej Osoby Bożej niekiedy odchylało się u Słowackiego od dogmatu, że występowała idea „duchów Słowa", zbiorowości jako Syna Bożego — nigdy nie słabnie uwielbienie Chrystusa i trwale jest on drogowskazem duchowego rozwoju.

Ów rozwój jest trudem zwycięskim woli i jest rozwinięciem wiedzy. Mistyką woli i wiedzy jest ideologia poety, a prawda religijna jest mu identyczna z naukową. Jest ona też prawdą artystyczną. Artysta jako objawiciel prawd — sztuka jako rewelacja — oto ideał. Źródło sztuki — tłumaczył poeta w liście malarzowi Stattlerowi — stanowi „nie naśladowanie natury, ale *wizja*... która wzrokowi naszemu ciska jakieś dziwne błyskawice niewidzialnej piękności — piękność bowiem nie jest tylko *dobrem* — ale piękność każda jest jednym z kształtów *świętości*..."

Łudząc się i co do ważności rzekomego objawienia nowego, i co do oryginalności jego tez zasadniczych, formułował je Słowacki w wyraźnej opozycji względem „Kościoła urzędowego". A jednak kościół, w którym się modlił, nie przestał nigdy być kościołem katolickim; nie przestało być katolickim podłoże duchowe jego religijności. Toteż mógł bez prze-

łamania linii duchowej życia iść ku śmierci jako wierzący i sakramentami umocniony katolik.

VI

APOSTOŁ „SPRAWY BOŻEJ“, W MARZENIACH WŁASnych jaśniejący blaskiem ducha naczelnego ziemi, czuł się przede wszystkim pionierem przyszłej Polski. Wszelkie inne pomysły i zagadnienia w cień ustępowały wobec wiązania losów ojczyzny z nową wiarą. Gdy sądził, że w sposób niezbity ukazał drogi narodu w przeszłości i w przyszłości, przełamywał wtedy lęk przed odsłanianiem tajemnic ogółowi i on, co nie odważył się ogłosić Genezis z Ducha, drukował broszury polityczne — i drukował rapsod pierwszy Króla Ducha.

Przejście z terenów kosmicznych na tory mistyki narodowej, politycznej, wskazywał już wyraźnie Samuel Zborowski. Było ono zresztą wynikiem naturalnym złudzenia, które żywiła emigracja, że jej programy, jej walki ideowe rozstrzygną o losach Polski. Gdy przeto Słowacki czuł się posiadaczem prawdy pełnej, doszło też do szczytu przekonanie, że odpowiedzialny jest za losy narodu i obowiązany do wskazywania mu drogi. Przecież takie wskazywanie drogi romantyzm czynił zadaniem poety; realizował je w Polsce Mickiewicz, we Francji głośny wówczas myśliciel Leroux oczekiwał „poety-rewelatora“, a wódz romantyków Wiktor Hugo poetę mienił „twórcą utopij“, zwiastunem przyszłych form społeczeństwa. Cały romantyzm był nie tylko protestem jednostki wyjątkowej przeciw rzeczywistości nie wystarczającej; był również dążeniem do nowych form życia zbiorowego. W literaturze polskiej zaś młody polityk Henryk Kamieński, rozwijający ideologię Towarzystwa Demokratycznego, kreślił program poezji narodowej, mającej „na bok usunąć elegie i treny, a zaintonować pieśń nadziei, uczyć prawd, które

przechodzić powinny w powszechne pojęcie". Od żądań tych przechodził do wezwania: „Powstań, piewco przyszłości!... Wyglądamy cię z nadzieją niemylną, bo się objawić musisz, bo cię wyda siła żywotna Polski."

Tak pisał Kamieński czyli — jak brzmiał pseudonim jego — Filaret Prawdoski w r. 1844 w książce O prawdach żywotnych narodu polskiego. Ideały polskie łącząc z myślą polityczną francuską, wchłaniając w siebie dziedzictwo wielkiej rewolucji, stworzyła ona naukowo uzasadnioną ewangelię polskich rzeczników dążeń niepodległościowych, rewolucyjnych, konspiratorskich. Na równi z niepodległością domagała się przemiany społecznej, uwłaszczenia ludu. Zmierzała do podjęcia przez cały naród „wojny ludowej", złamać chciała hegemonię szlachty — jeśli możliwe, drogą ogólnej zgody i harmonii, jeśli się to nie uda, choćby terorem.

To widmo teroru widział w Prawdach żywotnych autor Nie-Boskiej komedii i on to wystąpił jako wezwany „piewca przyszłości", ale wystąpił, by w Psalmach przyszłości po wyłożeniu wiary swej filozoficznej — potępić program demokracji rewolucyjnej.

Jeśli Przedświt pobudził Słowackiego do sprzeciwu, tym bardziej musiały podziałać nań Psalmy odrzucające ruch ludowy, od którego on oczekiwał zbawienia, jemu samemu wydzierające niejako misję „piewcy przyszłości", ideowo zaś tym niebezpieczniejsze, że naprawdę w tym, co było ich wiarą, niesłychanie blisko stały mistyki „genezyjskiej".

Więc po strofach bojowych piątej pieśni Beniowskiego nowy rozpłomienił się bój przeciwko wieszczowi, którego droga raziła jako „kłamna". Ale gdy tam tkwiła namiętna obrona wielkości własnej, tutaj — mimo iż uraza osobista może uczestniczyła w genezie[1] — walka jest tylko walką o idee.

[1] Krasiński będąc w Paryżu w lipcu r. 1845 i chcąc zachować bezwzględne incognito udał na ulicy, że nie poznaje Słowackiego, Słowacki odczuł to jako dotkliwą obrazę.

Jest wszakże również prześcignięciem i zaćmieniem przeciwnika przez wirtuozostwo sztuki. Odpowiedź na Psalmy przyszłości czy też według tytułu późniejszego wiersz Do autora trzech Psalmów atakuje zwalczanego — własną jego bronią poetycką, jego rytmem, jego taktyką szeregowania zdań-pocisków. Ośmiozgłoskowiec Psalmu miłości, wzmacniany męskim rymem siedmiozgłoskowca, pozostaje i dla Słowackiego główną postacią wiersza, lecz góruje nad wersyfikacją przyjaciela niedawnego rozpędem marszu czy pochodu i melodią wykształconą w szkole calderonowskiej, a podbija i olśniewa giętkością i dźwięcznością, gdy za przykładem Psalmów przechodzi w takty różne, gdy z jednakową siłą porywa hymnem czy modlitwą, jak pociąga nutą pieśni ludowej, niby tanecznej dożynkowej pieśni żniwiarzy o nowym przyjściu Matki Bożej. Strumień wierszy i narzucających się blaskami obrazów spontanicznie wytryska z podniecenia, które przenika utwór od pierwszego zdania-ataku — i tezy, argumenty, sprzeciwy zmienia w lirykę i w napięcie dramatu. Wyładowuje się dynamika sporu, dynamika kłótni. Ale ten, co naturalnymi metodami sporu — natłokiem przeczeń, pytań, wykrzyków, powtarzań, antytez, gróźb, wezwań, wyrzutów, rozrastaniem się zdań krótkich, ucinanych, w falę słów coraz rozciągłejszą, coraz trudniejszą do przerwania — pognębia i przygważdża atakowanego, jest apostolem i rewelatorem. Więc w wizję i proroctwo i objawienie, w hymn i w modlitwę przekształca się arcydzieło polemiki poetyckiej.
I on, i Krasiński wpatrzeni są mistycznie w zjawę epoki nadchodzącej. Ale gdy postawa Krasińskiego jest pewnością wyczekiwania i lękiem podświadomym przed każdą próbą realizacji, która mogłaby zniszczyć ową pewność — w Słowackim pali się pęd aktywny ku przyśpieszeniu Królestwa Bożego i wszystko, co je może przyśpieszyć, wita on z entuzjazmem. Odtrąca lękliwy, starczy konserwatyzm, odtrąca obronę ka-

sty — apoteozuje lud, wielbi „ducha, wiecznego rewolucjonistę“, pokłon wieści myślom, „w których błyska nowy duch i forma nowa“, sławi ruch, postęp, młodość. U kresu romantyki zabrzmiała jeszcze jedna — *Oda do młodości*.

Właśnie wtedy, gdy Słowacki pisał tę *Odpowiedź na Psalmy*, w styczniu r. 1846 odwiedził go Gaszyński, przyjaciel Krasińskiego. Autor *Irydiona* za jego pośrednictwem chciał znowu zbliżyć się do tak bliskiego mu kiedyś poety. Trzeźwy Gaszyński z rozmowy odniósł takie wrażenie, że wobec znajomych ogłosił twórcę *Księdza Marka* za obłąkanego — ale cel odwiedzin osiągnął. Na tym samym arkuszu, którego strony były już wypełnione wierszem polemicznym, Słowacki napisał brulion listu do Zygmunta, tchnący prawdą uczucia. Poemat zaś pozostawił w rękopisie tak jak *Fantazego*. Po dłuższym czasie wrócił do tych wierszy polemicznych i apostolskich i nadał im postać nieco odmienną — ale i teraz nie myślał o druku, nie myślał o nim nawet mimo faktu, że Krasiński w odpisie poznawszy *Odpowiedź* nie zawahał się przed ostrą, przykrą repliką drukowaną, jaką był *Psalm żalu*. Bez wiedzy i woli Słowackiego niedyskrecja „przyjaciół“ pozwoliła utworowi w roku 1848 wyjść na świat z drukarni lipskiej. Wydanie było bezimienne; miało tytuł *Do autora trzech Psalmów* — i przyniosło ostatnie słowo potężne tej wielkiej polskiej poezji romantycznej, co zaczęła się w r. 1822 pierwszym tomem Mickiewicza.

Ów zaś rok 1848 próbą czynnego udziału w akcji powstańczej uwieńczył usiłowania poety, by rzucić swe idee i swą osobistość na szale wypadków politycznych.

Zmierzał ku temu od r. 1846, gdy po rzezi galicyjskiej i po upadku rewolucji krakowskiej zaznaczyła się dążność do zjednoczenia emigracji, której większość skupiała się pod sztandarem Towarzystwa Demokratycznego, mniejszość przewodnictwo narodu oddawała Adamowi ks. Czartoryskiemu.

Słowacki skłonić postanowił księcia, by porzucił dotychczasowe swe drogi i stanął na czele narodu jako rzecznik idei nowej, wyższej nad walki stronnictw. Broszurą Do księcia A. C. „republikanin z ducha“ (tak brzmiał podpis) podsuwał mu tę ideę-fantazję na temat ustroju najdoskonalszego, jaki stworzyć winna Polska, ustroju, w którym by żaden „duch wyższy nie ulegał niższemu“. Drugi list polityczny do księcia pozostał w rękopisie. Jeśli już w wywodach „republikanina z ducha“ z fantastyką mieszały się idee trafne i głębokie, to jeszcze silniej wystąpiły one w pewnego rodzaju manifeście, który poeta do druku oddał z końcem roku 1846: Do Emigracji. O potrzebie idei. Naród — tłumaczył — musi do zespołu ludzkości wnieść twórczo treść nową i własną. Musi mieć ideę wielką i tej idei służyć winien każdy członek narodu. A dla tej emigracji, którą niejednokrotnie zwalczał i oskarżał, znalazł wielbiciel dawnego *liberum veto* określenie wyjątkowo trafne: „olbrzymie *veto* z ducha położone“.

Koncepcje polityczne żywo zajmowały mistyka. Naszkicował nawet plan dramatu o przyszłości ziemskiej, o przyszłych walkach stronnictw i klas, o kompromitacji i upadku Syna Polityki, Syna Arystokracji, Syna Komunizmu, o zwycięstwie Syna Ziemi (z którym się zapewne utożsamiał) i Syna Ludu nad szatanem i o nastaniu wieku prawdy i miłości. Obok zagadnień religijnych kwestie polityczne wprowadzał do epigramatów, które w r. 1847 i 1848 notował w swym dzienniku — niby po raz ostatni rywalizując poetycko z Mickiewiczem jako autorem Zdań i uwag.

Próby znalezienia oddźwięku w emigracji zawiodły. Nie zwrócono wcale uwagi na list „republikanina z ducha“ i na manifest O potrzebie idei. Pomyślał wtedy poeta o pewnego rodzaju agitacji. W marcu r. 1847 na posiedzeniu Towarzystwa Historyczno - Literackiego wśród narad nad ożywieniem prac wygłosił przemówienie w tonie ewangelicz-

nym i stwierdził, że jedynym środkiem, podniesienia prac i nadania im życia będzie „wystawienie przez Towarzystwo jakiejś myśli, idei". Dyskutowano nad tą sprawą w ciągu kilku posiedzeń, a jeden z młodych emigrantów uznających Słowackiego za mistrza, literat Edmund Chojecki, w duchu jego poglądów wygłosił odczyt, R z e c z o p o t r z e b i e i d e i.

Kiedy zaś nastała „wiosna ludów" w r. 1848 i znowu myślano o zjednoczeniu emigracji, gdy w tym celu pracować poczęła komisja osobna — poeta zamarzył o skupieniu wszystkich pod drogim sercu polskiemu hasłem konfederacji. Bo łączono to hasło tylko z konfederatami barskimi; nie pamiętano, że i Targowica była konfederacją. Mimo że zawiódł się znowu, że akt konfederacji podpisało — ośmiu młodych ludzi, a wydane drukiem przemówienie pt. G ł o s b r a t a J u l i u s z a S ł o w a c k i e g o utonęło od razu w niepamięci, kierował miniaturową konfederacją, do której m. i. należał twórca C h o r a ł u „Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej", Kornel Ujejski, i nowy a najwierniejszy przyjaciel Szczęsny Feliński. W tym gronie przystąpił do wyboru trójcy mającej władać narodem. Ludźmi, którym w ręce oddawał „ster całej Sprawy Polskiej", byli: Karol Różycki jako przedstawiciel armii z r. 1830/1 i towianizmu, Władysław Dzwonkowski, wybitny działacz krajowy, członek komisji zajmującej się zjednoczeniem emigrantów — i Adam Mickiewicz. Taki był finał piękny i szlachetny walki toczonej z „wielkim pierwszym" o drogi duchowe Polski.

A w dni niewiele po tym akcie wraz z garstką młodych znalazł się w Poznaniu — dla wzięcia udziału w ruchu powstańczym i zmazania winy z r. 1831, co mu zawsze ciążyła na sumieniu. Nie liczył się z chorobą, z wyniszczeniem organizmu przez gruźlicę, która podczas zimy r. 1847/8 pogorszyła się znacznie. Towarzysze jego przekradli się do oddziałów wojskowych: on, zbyt chory, by pójść ich śladem, uczestniczył

w posiedzeniach komitetu narodowego, w kierowaniu ruchem.

Radością napełniało go przebywanie na ziemi polskiej. „Ja sam się dziwię“ — pisał matce — „że tu jestem, że oddycham powietrzem, którego woń dzieciństwo mi moje przypomina, że widzę chłopki polskie na wozach i po kościołach. Bóg i Pan mój pozwolił mi widzieć to — i uczuć. A ja używam tego szczęścia, o ile mi jest wolno, ważnością chwili teraźniejszej uciśniony“.

Innej jeszcze radości zaznał dzięki wyjazdowi. Umożliwił on widzenie się z matką, pożegnaną przed laty dziewiętnastu. Spotkanie nastąpiło w Wrocławiu, dokąd się poeta przenieść musiał skutkiem represyj rządu pruskiego.

Spełniło się jedno z marzeń — choć może nie bez utajonej bolesności tego przedśmiertnego zbliżenia się matki do syna, może nie bez smutnego utrzymywania złudy wzajemnej — z jej strony, że wierzy w posłannictwo jedynaka, z jego strony, że nie wątpi o jej wierze.

Wszelkie inne marzenia rozwiały się, gdy bliski śmierci, którą podróż przyśpieszyła, wracał do Paryża. Polsce i Europie r. 1848 przyniósł zawód.

Czy zachwiało to u mistyka nadzieję przyszłości świetlanej? Wysilał się, by interpretować fakty w duchu swych idei, ale niejednokrotnie w ciągu okresu mistycznego zwątpienie brało górę i poczucie samotności bezradnej. W jednym z wyznań lirycznych, które obficiej teraz płynęły mu spod pióra, mówił z goryczą:

Już prawie jestem człowiek obłąkany,
Ciągle powtarzam, że kraj się już pali,
I na świadectwo ciskam ognia zdroje —
A to się pali tylko serce moje!...

Trwał jednak w wierze, że swoją wiedzą i siłą duchową i działalnością przybliża nadchodzącą epokę. Czuł się So-

kratesem grono uczniów przygotowującym, by budowali nowy pogląd na świat. Czuł się niekiedy pasterzem ewangelicznym, gromadzącym owczarnię przyszłego Królestwa Bożego.

Baranki z ducha,
    Ja pasterz wasz;
Pan Bóg mię słucha,
    Ozłocił twarz.
Bogiem promienny,
Odprawiam bezsenny
    Anielską straż.

VI

Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca
Powieść...

Powieść, a raczej baśń nad baśniami, której nieokreślone jeszcze zarysy wyłaniały się z tych słów wiersza pisanego w autografie Zawiszy, ukształtowana została jako cykl rapsodów o Królu-Duchu, plon ogromny czterech lat ostatnich życia. Mimo trudu wkładanego w budowę systemu i mimo kierowania myśli ku polityce aktualnej — Słowacki za właściwą drogę pełnienia misji uważał zawsze poezję, zawsze powołany się czuł przede wszystkim do rewelatorstwa sztuki.

Epopeja metempsychiczna o dziejach Polski jako dziejach jaźni własnej wyrosła ze skrzyżowania się trzech rozległych koncepcyj. Jedna, cykliczny poemat odtwarzający przeszłość odległą narodu, wiąże się z planem sześciu kronik dramatycznych, do których należała Balladyna i Lilla Weneda. Druga wyłoniła się z idei towianizmu i z tradycyj gnozy: dzieje ducha będącego twórcą widzialności. W cykl żywotów indywidualnych dały się one ująć na podstawie

metempsychozy, która już w Egipcie nasunęła poecie myśl ukazania faraona Rhamzesa i jego siostry w żywotach ponownych po trzech tysiącleciach. Poemat metempsychiczny, przygotowany przez niektóre pomysły w romantyce niemieckiej i francuskiej, ale nigdy dotąd nie zrealizowany w takiej pełni, to trzecia koncepcja, decydująca o logice wewnętrznej i jedności dzieła.

I w dziele filozoficznym, i w *Samuelu Zborowskim* zindywidualizowanie dziejów kosmicznych i globowych, ukazanie duchów abstrakcyjnych jako osobistości dokonało się jako przedstawienie trójcy naczelnych twórców. Silny akcent osobisty owych fantazyj genezyjskich i historycznych zbliżył ją do trójcy, która bez jakichkolwiek intencyj filozoficznych wystąpiła w finałach pieśni IV i V *Beniowskiego*, gdy w poemacie życia obok poety stanęła „kochanka pierwszych dni“ i wielki przeciwnik. I teraz więc trójcę postaci głównych stanowią: bohater główny, umiłowany duch niewieści i odwieczny przeciwnik potężny.

Bohater z pamięci sięgającej w wieki przed urodzeniem ostatnim, z owej „anamnezy“, kryjącej według Platona wiedzę dawnego bytu, wydobywa „cierpienia swoje i męki serdeczne“. Czy opowiadanie w osobie pierwszej jest tylko formą artystyczną, czy też poeta naprawdę wspomnienia osobiste czerpie z odległych wieków — na to wyraźnej odpowiedzi nie ma w wizjonerskiej epopei. Ale i aluzje niektóre, i władający ton wiary narzucają przekonanie, że Słowacki jaźń własną przenosił w żywoty królów dawnych. Było to zresztą wynikiem niemal koniecznym jego mistyki egocentrycznej: solidarność odczuwana z wszechświatem stawała się nie zatraceniem samego siebie w ogromie kosmosu, lecz wciąganiem życia ziemi i ludzkości w krąg „ja“ własnego. Właściwe artyście przeżywanie intensywne obcej osobistości nabierało nowej treści w świetle reinkarnacji. Kto wie, czy nie dlatego tak wyraziście narzuca się wizjom wyobraźni po-

stać jakaś dziejowa, że jej koleje to wspomnienie któregoś z własnych żywotów? Tylko — istnieją i w takim razie różne możliwości. Przedzierające się z głębin duchowych reminiscencje mogą być wspomnieniem rzeczy zdziałanych lub rzeczy widzianych; postaci wyłonione z mroków przeszłości mogły być z wspominającym ich dzieje identyczne albo tylko silnie z nim związane.

Dla mistyka w ogóle oczywistością jest tylko wizja, nie jej pojęciowe ujęcie, jej interpretacja. Stąd mistyk może sam rozumieć ją rozmaicie. Jak Mickiewicz różnie sam interpretował widzenie męża „czterdzieści i cztery", to siebie samego w nim widząc, to inną osobistość lub zapowiedź nieokreśloną — tak Słowacki mógł się wahać i wahał się istotnie, z którą ze zjaw przeszłości ma się utożsamić i jak tę zjawę przelać w kształt jasny i wyraźny. Bo wszelkie odtworzenie wizji mistycznej jest przekształceniem — i mistycy niejednokrotnie stwierdzali niewspółmierność odtworzenia wizji z jej istotną treścią. W każdym razie — co do pewnych żywotów królewskich nie miał poeta wątpliwości w ich łączeniu z osobą własną: że był istotnie krwawym Popielem — że był istotnie przynoszącym Polsce chrześcijaństwo Mieczysławem.

Poemat miał być apoteozą ducha twórczego, który jedno ma prawo naczelne: prawo postępu, kroczenia wzwyż „ducha wiecznego rewolucjonisty". Ale zgodnie z pojęciem wielkiego człowieka mającego w sobie i jak najwięcej przyszłości, i „jak najwięcej przeszłości przytomnej w duchu", jest to również apoteoza — ducha tradycjonalisty. Wchłonął w siebie Król-Duch tradycje Pisma św. i gnozy, dawne wiary mistyczne i dzieje narodowe, oddźwięki Homera i Dantego, Shakespeare'a i Calderona, Platona i Tassa, Edd skandynawskich i Karamzina, Byrona i Mickiewicza. Nie przypadek to, że wśród pracy nad rapsodami o dawnej Polsce Słowacki intensywnie obcuje z wielką poezją innych twórców, że przekłada ustępy Iliady (nie tekst oryginalny wszakże biorąc

za podstawę, lecz parafrazę pseudoklasyka angielskiego Pope'a), że przestylizowuje Homera na ton mistyki swojej, że podobnie tonami własnymi bogaci przekład scen początkowych M a k b e t a, że myśli o kształtowaniu K r ó l a - D u c h a jako D z i a d ó w nowych, że zaczyna poemat epicki o Wallenrodzie, usiłując odtworzyć druidyczną atmosferę kraju wajdelotów, że kontynuować pragnie i opromienić własną poezję P a n a T a d e u s z a.

Ale poza tradycyjnością oktawy tassowskiej, nie pozwalającej przy tym zapominać, że twórcą K r ó l a - D u c h a jest wirtuozowski autor B e n i o w s k i e g o — wszelkie inne związki ze sztuką i myślą poprzedników odsłonią się dopiero wzrokowi badacza. Czytelnik bezpośrednio poddający się czarowi dzieła zdumiony jest i olśniony jego zupełną nowością, brakiem podobieństwa do tworów znanych, mocą porwania w świat nieznany, odrębny, logiką swoistą rządzony. Początkowe strofy rapsodu pierwotnego, bezimiennie ogłoszonego w r. 1847, od razu onieśmielały wprost piętnem czegoś niebywałego.

Bohater występuje jako umarły — leżący w złotej zbroi na stosie, wśród piorunów, co budzą echa Kaukazu ciemnego, pod niebem sczerniałym, ale świecącym grzmotami „jak wid szatańskiej stolicy".

Niesamowity ten początek od razu narzuca ideę zasadniczą w poemacie, a najbardziej mogącą razić i wywoływać sprzeciwy: że urodzenie poprzedzone jest śmiercią, że sięgając w przeszłość człowiek przed kolebką znajdzie — grób własny. Nie można było w sposób bardziej uderzający, bardziej przełamujący normalne poglądy rozpocząć poematu pełnego rewelacyj dziwnych, jak wspomnieniem własnego pogrzebu. Obraz zaś stosu, zbroi, błyskawic, widu szatańskiej stolicy od razu wyczuć daje styl całości.

Z dziwnością sceny łączy się dziwność egzotyczna nazwania osoby przemawiającej: „Ja, Her Armeńczyk..." Objaśnienie

poety wiąże z tym imieniem „pełną tajemnic ducha powieść" Platona. W rozdziale ostatnim Rzeczypospolitej filozof grecki wprowadził opowiadanie o Herze synu Armeniosa, który umiera pozornie i podąża do Hadesu, a otrzymawszy rozkaz wyjawienia rzeczy widzianych w krainie pośmiertnej, głosi wiarę w nieśmiertelność i w metempsychozę. Myśliciel francuski Leroux, wyznawca reinkarnacji, powołał się w książce swej O ludzkości na owego „Hera Armeńczyka", jak go mylnie określił. Słowacki, w którego żyłach płynęło, jak się zdaje, trochę krwi ormiańskiej, pobudzony został mianem owym do zespolenia swych idei z tradycją ormiańską i ze Wschodem helleńskim. Rozmiłowanemu w pięknie greckim jednostronną wydawała się teza Towiańskiego, że z Izraela tylko wyszedł zespół duchów naczelnych. Autor Agezylausza świadomy był faktu, że z dwu wielkich tradycyj czerpała dusza polska, z biblijnej i z klasycznej, że na równi ze Starym Testamentem użyczyła jej pokarmu duchowego Hellada. Złączył to z istnieniem w Polsce dwu ludów wschodnich, Żydów i Ormian, i dwiema liniami wiązał naród swój ze starożytnymi źródłami religii — izraelską i ormiańsko-helleńską. Z Hellady bowiem wywodzi się Her Armeńczykiem nazwany i potęguje owo zbliżenie Polski do Grecji, które narzucił widzeniu poetyckiemu Irydion.

Duch Hera ze stosu — bliskiego stosowi Lelum i Polelum — ulatuje w sferę świetlaną duchów i tutaj miłość rozpala w nim jasny duch niewieści, „Umiłowana odtąd i na wieki". Ona to sprawia, że Grek, który w zakresie kultury swojej doszedł już do kresu i rozkochany w harmonii ciała, w „jutrzenek greckich różanej pogodzie", niczego więcej nie pragnął, nową rozpłomienił się tęsknotą, nowym dążeniem ku celowi wyższemu nad piękno Hellady. „Umiłowana" wiedzie go ku „córce Słowa", ukazującej się w przepychu blasków niebiańskich, ku Matce Bożej, wcielającej w sobie ideał, do które-

go zmierza ewolucja metempsychiczna, i zarazem Polskę jako naród powołany do urzeczywistnienia ideału na ziemi.
Ofiarą tylko zdobywa się stopień wyższy. Więc Her, co wzniósł się na wyżyny harmonii helleńskiej w szeregu żywotów, składa ofiarę ze zdobytego spokoju harmonijnego i byle pójść za Umiłowaną, decyduje się na żywot męczeński i straszliwy. A wielkości ofiary odpowiada wielkość objawiającego mu się, zbliżającego się doń celu: w zjawie „córki Słowa" otwierają się przed nim sfery najwyższe duchowego świata.
Obrany dobrowolnie w zaświatach żywot męki i trudu, mający go uczynić twórcą nowej społeczności, rozpoczyna urodzenie cudowne a niesamowite, grozą pogrzebową owiane. „Gdzieś w puszczy... pod wieśniaczym płotem" przychodzi na świat — syn Rozy Wenedy, nie nazwanej wyraźnie, lecz łatwo dającej się poznać każdemu, kto w pamięci ma proroctwo tragedii wenedyjskiej. Rodzi się „syn popiołów", Popiel, na mściciela przeznaczony wolą matki i wolą duchów, co mu dzieciństwo trują — niby Wallenrodowi — wszczepianiem zemsty. Ale z przeznaczeniem tym złączy się inna misja, którą spełni właśnie wobec ludu Lecha. Metodą podań ludowych jednoczących często rozmaite osoby historyczne, poeta w jedną postać zespała Popiela-okrutnika z wodzem germańskim, który spowodował śmierć Wandy w falach Wisły, a tym samym zespala też cykl podaniowy nadgoplański z cyklem krakowskim, z podaniami o smoku wawelskim i o Wandzie; wiodąc zaś Popiela mściwego w granice lechickie na czele Germanów, raz jeszcze kształt poetycki daje teorii najazdu.
Na przemian to idyllę patriarchalną upatrując w przeszłości zamierzchłej, to grozę barbarzyńskich jakichś i potwornych zapasów, Słowacki intuicyjnie odczuł, jak często władca pierwotny strachem i grozą spajał państwo. Toteż na podobieństwo Iwana Groźnego (którego poznał dokładnie w Historii Karamzina) ustylizował Popiela i ukazał

w nim wyolbrzymiony do mitycznych rozmiarów typ wielkiego zbrodniarza romantycznego, wyolbrzymiony bunt byronistyczny przeciwko światu. Dał mu wyraźne rysy chorobliwe, rzucił fascynujące światło w patologiczne otchłanie tajonych pragnień i fantazyj zbrodniczych, okrutnych, szaleńczych. Jak w Genezis z potworności fizycznej form pierwotnych wydobył piękno, tak tutaj z potworności psychicznej posąg wykuł na miarę Fidiasza.

Tyran Popiel, poprzednio już trawiony ambicją i zarówno chęcią przekształcenia świata jak żądzą zniszczenia („I szczerniał cały świat; a ja, syn borów, Patrzałem jako na las do wycięcia“) — po stracie Wandy, wcielenia Umiłowanej, topi ból swój osobisty w krwi poddanych. Targany zaś wątpliwościami, przeprowadza straszny eksperyment metafizyczny: chce przekonać się, czy istnieją jakieś prawa niezłomne, czy istnieje porządek moralny, czy istnieje Bóg. A że barbarzyńskiej jego myśli czynnikiem najsilniejszym wydaje się strach, że wśród udręczeń jego najgorsze męki niesie lęk, więc sądzi, że nagnie Boga do woli swojej, gdy Go — przerazi.

Postanowiłem niebiosa zatrwożyć,
    Uderzyć w niebo tak jak w tarczę z miedzi,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć

. . . .

Aż się ukaże Bóg w niebiosach — blady...

Raz więc jeszcze w romantyzmie polskim — tytaniczna walka z Bogiem. Ale różna od Konradowej. Konrad mierzył się z milczącym Stwórcą w imię miłości narodu — Popiela trawi i gna ku zapasom straszliwym pustka wewnętrzna; tamten walczył na serca, ten walczy wyobraźnią perwersyjną, która mu urzeczywistniać każe coraz potworniejsze sny o zbrodniach.

Nieprawdopodobne okrucieństwa jego tamę znajdują, gdy po

spaleniu starego śpiewaka Zoriana nie Bóg wprawdzie przeciw tyranowi staje, lecz jawi się na niebie (jak przed zgonem Iwana Groźnego) znak przerażający: kometa. Poeta, co wszystkie przejawy kosmosu duchem napełnił, i kometę czyni duchem potężnym przeciwnika. Duch Popiela walczy z kometą — i załamuje się tyran, i ginie w męce piekielnej. Ginąc jednak uświadamia sobie misję spełnioną: cierpieniami zahartował swój lud, nauczył go zwycięsko w oczy spoglądać męce i śmierci. Określenie wzięte z poprzedniej twórczości uprzytomnić może wagę tego przekucia społeczeństwa w bohaterów: Popiel stworzył naród książąt niezłomnych. Z tonącego w kwietyzmie i zastoju plemienia lechickiego stworzył zdolną do wielkiej przyszłości — Polskę.

Tak się kończy rapsod pierwszy — symfonia grozy i piękna, wyzwalanie się od zmor prześladujących i zamienienie ich w materiał władczego kształtowania artystycznego, gigantyczna chorobliwa fantazja na temat śmierci, co w niezliczonych postaciach króluje i przeraża wśród oktaw wirtuozowskich, co trzema stosami pogrzebowymi, stosem Hera, stosem Wandy, stosem Zoriana, blaski ponure rzuca na trzy pieśni — i pełen wyrazistej ideologii mistycznej hymn na cześć mocy życia, na cześć mocy ducha. Niesłychane bogactwo idei i wizyj podziwiać każe zwartość niezwykłą, co zamknęła je w stu kilkudziesięciu oktawach, zwartość tym bardziej zdumiewającą wobec przepychu zdobnictwa poetyckiego. Jednolitość tonu i kolorytu spotęgowana jest przez wracające motywy przewodnie, głównie motywy stosu i orła, nierozerwalnie związanego z postacią bohatera. Oświetlenie dają słońca, pioruny, komety, a czerwień krwawa i złota kontrastuje z czernią, z bladością upiorną, z piętnującą Popiela szarością ołowianą jego fizjonomii tyrańskiej i zbroi. Wizjom pełnym ruchu jakiś rys naczelny kinetyki czy znieruchomienia użycza szczególnej mocy sugestywnej: przyklęknięcie jednym kolanem w walce z kometą, stężałość Popiela

i Zoriana, gdy król miecz wciska ostrzem w stopy starca. Całość przeniknięta jest siłą nadludzkiej dynamiki wewnętrznej — skupieniem i napięciem chyba najwyższym tej dynamiki, co w atmosferze romantyzmu stanowiła czynnik najbardziej romantyczny.

Dalsze rapsody Króla-Ducha, wielokrotnie przetwarzane, w pewnych scenach mające szeregi opracowań, jak gdyby twórca nie mógł się uwolnić od naporu czy uroku pomysłów niektórych, pozostały w puściźnie rękopiśmiennej i stanowią chaos pieśni wykończonych i niezliczonych fragmentów. Mimo to całość wydaje się niemal gotową w swej architektonice ogromu fantastycznego, ujętej w rapsody o wcieleniach bohatera i przedzielające je obrazy losów pośmiertnych, zaświatowych, z którymi łączy się oglądanie wypadków ziemskich przez ducha bezcielesnego.

Cierpienia Popiela, mimo zbrodni nie potępionego, gdyż był czynnikiem postępu, gdyż rwał się w górę, ku celowi świetlanemu — cierpienia będące pokutą jego pozgonną są treścią główną pieśni, która w różny sposób opracowywana miała być ostatecznie dokończeniem rapsodu pierwszego [1]. Rywalem Dantego stał się tutaj Słowacki i piekłu średniowiecznemu, piekłu mąk materialnych, przeciwstawił męki czysto duchowe. Pokuta obmyślana z głęboką świadomością etyczną polega głównie na tym, że duch czuje w sobie samym wszelkie zło wynikające z jego czynów. Ból Popiela w zaświatach — to ból nad nieszczęściami ojczyzny, w której podli i marni naśladowcy tyrana toczą zwierzęcą wojnę domową:

Wtenczas tę walkę we mnie Bóg wnaturzył.

. . . .

Cały się stałem ojczyzną... i cały
Stałem się prochem... i cały rozpaczą!

[1] Określa się ją zwykle jako „rapsod drugi", co niezupełnie odpowiada intencjom twórcy.

Ale jest w owej Polsce mrocznej i zgnębionej punkt świetlany: chata kmiecia-proroka, Piasta, w którego wcielił się Zorian zwyciężywszy wprzód w postaci gwiazdy groźnej Popiela. I oto wznosi się naprawdę i oczyszcza duch pokutujący krwawego władcy, gdy przejęty miłością nie ideałów swoich, lecz rzeczywistej ojczyzny, składa ofiarę z żądań własnych i błogosławieństwa zlewa na przeciwnika i zwycięzcę. Niechby ów Piast został wodzem Polski, byle jej przyniósł szczęście — i niechby nawet to szczęście było nie na miarę snów o potędze, lecz na miarę skromnej cichej idylli.

Choćby już nigdy myśl zbrojami świetna
Nie powróciła na tę ziemię ze mną...

. . . .
Choćby już tylko miodem prostym kwietna,
Z myślą — jak chłopek prostą, ale ciemną,
Ojczyzna ta wstać miała i w postawie
Chłopka się kłaniać Panu — błogosławię.

Nim się rozsnują w odmiennym od Popielowego tonie dzieje następnego żywota — wkładka obszerna, barwna darzy typową baśnią; o dwu aniołach u kmiecia-kołodzieja, o niepodobnych do siebie braciach zaczarowanych, jasnym i ciemnym, o matce pysznej i przewrotnej, o gusłach strasznych, o ludzie całym uśpionym przez czary kobiety demonicznej, o śpiących królewnach, o budzącym je kmiotku, co zło zwycięża i co królem będzie w przyszłości. Chyba tylko poślubienia królewny najpiękniejszej brak w tym zespole motywów baśniowych.

Gdy jednak Słowacki w takie blaski fantastyczne stroił opowieść o żonie Piasta Pysze (tak udostojnił i uszatanił imię Rzepichy), kradnącej siły ducha dla celów ambicji swej szatańskiej, o świetlanym Ziemowicie i o mrocznym, smutnym bracie jego Wodanie (które nie zna żadne podanie nasze) — chciał także zamknąć w tę baśń tajemnice mistyczne. Piętnował nadużywanie mocy duchowej — takie, jakie zarzucał To-

wiańskiemu. Już koncepcja Popiela zawarła pewne oddźwięki przeciwstawienia się towianizmowi. W Kole znana była tyrania psychiczna, a Krasiński niedarmo czuł w gronie wyznawców mistrza „metodę Iwana Groźnego w nowej Hierozolymie"; otóż te formy tyranii Słowacki uznawał za stopnie pierwotne, przezwyciężone, należące do barbarzyńskich momentów pierwszego wykuwania kształtów ducha. Pycha zaś usypiająca naród, by go w niewolę oddać obcemu władcy, cesarzowi Ottonowi — to niby patronka towianizmu, który dla korzyści cara usypia Polskę... Ale kryły się może w baśni inne jeszcze podświadome intencje. Straszliwie i tragicznie ciąży moc Pychy nad chorym dzieckiem, nad Wodanem, który pierwotnie był pojęty jako nowe pokutnicze wcielenie Popiela. Czy to nie skrajne przedarcie się ambiwalencji uczuć względem ukochanej matki — przedarcie się tajonego latami żalu za nadmierne opanowanie duszy synowskiej w dzieciństwie?

Ale to wszystko sięga tylko interpretacją w źródła baśni. Stworzone przez poetę dzieło sztuki pozostało jedynie — baśnią fantastyczną.

Po micie o Popielu, po baśni o Pysze następuje żywot świętego. Świętym jest Mieczysław, wzniesiony na tę wyżynę dzięki ofierze, jaką przed nowym urodzeniem składa duch Popiela: wbrew ambicjom krwawego zdobywcy i tyrana ofiarowuje on „miecz i sławę" — przyjmuje żywot klęski i poniżenia na tronie. Ale za to będzie dla narodu apostołem chrześcijaństwa. Ale za to u kresu życia ofiarnego, pełnego bólów, zdobędzie wiedzę mistyczną.

W tym żywocie świętego, który apostoł nowej wiary mistycznej odczuwał jako szczególnie bliski i darzył szczególnie silnymi akcentami osobistymi — artystę pociągnęły najbardziej i wystąpiły też w poemacie najwyraziściej inne rysy, nie związane zasadniczo z koncepcją świętości, chociaż nieobce hagiografii. Cud w pierwszych latach życia nierzadki bywa

w legendach: więc z podań bierze Słowacki cud odzyskania wzroku w momencie postrzyżyn — i teraz artyzm i psychologiczna intuicja prześcigają się w kreśleniu doznań i snów i wizyj dziecka ślepego, a obraz postrzyżyn pogańskich staje się pełnym urzeczywistnieniem programu Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, który pragnął ożywić piękno tradycyj przedchrześcijańskich, pogańskich.

Znają też legendy walkę między pokusami świata a powołaniem Bożym. Na tle własnych przeżyć z okresu, gdy świat dawnej poezji walczył w duszy z nowym objawieniem mistycznym — Słowacki zmusza Mieczysława do wybierania między czarem poetycznym kapłanki Ody, rzeczniczki ginącego pogańskiego świata, a jasnością świętą chrześcijanki Dobrawny (Dąbrówki), zjawiskowej, uduchowionej, w chwili gry na organach podobnej do św. Cecylii.

Jak duch bohatera po żywocie Popielowym widział okiem bezcielesnym Piasta, tak ogląda po wyjściu z ciała Mieczysławowego chwałę Bolesława. Z wielkością Chrobrego nie zmierzył się jednak poeta; zaniechał prób pełniejszego przedstawienia, które w znamienny sposób wypaczały się tragicznie zamiast uderzać w ton tryumfu. Jeszcze raz okazał Słowacki, że na wielkość patrzyć umie głównie przez szkła tragizmu. Ostatecznie poprzestał na ukazaniu zjawy Chrobrego w oddali:

Tam gdzieś... na górze... Chrobry w złotej zbroi
Z rycerstwem swoim skrzydlatym — pan świata.

Zjawę złączył z motywem mającym urok legendy — z wbijaniem słupów granicznych w rzekę wielką. Rzeka przyniosła świat rusałek i wśród nich ożył rzucony niegdyś w fale drewniany, złotogłowy bóg słowiański piorunów. Znowu z tradycyj przedchrześcijańskich wyłonił się cud czarowny poezji fantastycznej. .

To wszystko uwerturą jest dla trzeciego żywota. Po micie

i baśni i żywocie świętego rapsod o Bolesławie Śmiałym, mocą Popielowi pokrewnym, posiada bujność i bogactwo romansu heroiczno-fantastycznego. Ale realne tchnienie dziejów przemówiło tu silniej niż dotąd; może działalność polityczna samego twórcy w r. 1848, choć tak utopijna, dała mu złudę realności, złudę działania i władzy i sprawiła, że wśród królów-duchów Śmiały jedynym jest władcą, jedynym, którego rozmach naprawdę wierzyć pozwala w zdolność kształtowania historii. Dzieje bujnego życia zmieniają się jednak w dzieje marnowania energii; a gdy zwycięża w Bolesławie zmysłowość, gdy zanika panowanie nad ciałem, wielka zdobycz chrystianizmu — świetność i potęga kończy się tragicznym załamaniem. Wśród grozy momentu, gdy po scenie klątwy trup Piotrowina z trumny wstaje przeciw królowi — urywa się rapsod nie dokończony — urywa się wśród ostatniej sceny tworzonej przez wielkiego tragika.

W planie były i dalsze wcielenia. Król-Duch miał być męczennikiem ruskim, księciem Michałem Twerskim, i zjednoczycielem Litwy i Polski Jagiełłą; miał być potem Samuelem Zborowskim i prawdopodobnie — hetmanem Żółkiewskim. Opracowany został nawet jeden ze zgonów męczeńskich — trudno stanowczo orzec, czy Michała, czy Samuela. Układały się żywoty Króla-Ducha w powrotny rytm kontrastów, tak ważnych zawsze w strukturze dzieł poety. Odpowiadały dwu biegunom przeciwnym jego psychiki oscylującej między purpurą Rozy Wenedy a białością Lilli, między błyskawicowym obliczem Jehowy a Chrystusowością, między snami o potędze a pragnieniem cichości, świętości, ofiary czystej, między aktywnością namiętną a bierną kontemplacją. Ponieważ w reminiscencjach żywotów przedwiekowych Heliona w Zborowskim skrajnie odzwierciedliły się sny o potędze groźnej i krwawej, wcielenia będące ich realizacją można jako helioniczne przeciwstawić tonowi anhellicznemu. Żywotem helionicznym jest żywot Popiela i Śmiałego, anhel-

lizm opromienił Mieczysława i wróciłby zapewne w męczenniku Michale Twerskim.

Wiara w metempsychozę pozwoliła skrajnie wyzyskać walor poezji jako szukania rekompensaty za rzeczywistość nie wystarczającą, niespełnione pragnienia sycić projekcją ich spełnienia w przyszłości. Spragniony czynu, królewskości — królem się czuje przed wiekami; raniony odmową pierwszeństwa na Parnasie polskim przyznaje sobie godność pierwszego z duchów ziemi i czuje się pierwszym człowiekiem, Adamem. Tęskniący za towarzyszką o duszy na ton jego nastrojonej odnajduje ją jako Mieczysław w Dobrawnie. Fantastycznie i patologicznie wyolbrzymia bez granic jaźń własną i przezwycięża tą fikcją zmory niszczącej choroby, mroki zbliżającego się zgonu — on, co przyznawał w chwili szczerości, że mu „przed mogiłą Z aniołem śmierci żyć, tak — straszno było“ [1].

Silne tendencje psychiki dążą do uświadomienia się w formie odrębnych osobistości; prowadzą one u artysty do rozszczepienia siebie samego między różne postaci, prowadzą w stanach nienormalnych do zdwojenia, zwielokrotnienia jaźni. Konstruowanie wcieleń własnych było właśnie zwielokrotnianiem osobistości swojej, było wyrażeniem różnych strun własnego ducha wielością postaci, jak to już czyniła Lilla Weneda lub Ksiądz Marek.

Gdy w dziele filozoficznym Helion otrzymał rysy autobiograficzne poety, związane z tym zostały dawne jego żywoty wyjaśnieniem, że różne fazy życia to odblaski, to niby skróty przebytej drogi metempsychicznej. Odpowiada takie pojęcie prawu przyrodniczemu sformułowanemu w szereg lat po śmierci Słowackiego, ale przeczuwanemu już wcześniej: że jednostka od zaczątków życia do rozwoju pełnego w skróce-

---

[1] Słowa apostrofy do matki w pierwotnej pieśni V Beniowskiego.

niu powtarza zmienne formy gatunku. Otóż logiką tego rodzaju kształtowane są i wcielenia Króla-Ducha, którego Popielowy tytanizm jest projekcją młodzieńczego byronizmu, pesymizmu i buntu poety z czasów, gdy „gmach budował niedowiarstwem ciemny", a świętość Mieczysława ma być zapewne fazą poprzednią towiańczyka.

Z życia własnego czerpał też Słowacki logikę stosunku Króla-Ducha do drugiego ducha naczelnego, co w Starym Testamencie był Eliaszem, w Polsce Zorianem, Piastem, łamiącym Śmiałego Stanisławem świętym, a w rysach swych ujrzeć pozwalał oblicze — Mickiewicza.

Jeśli tak jest naprawdę, to konflikt między Popielem a Zorianem odslania godną podziwu wielkość etyczną. Słowacki, który uważał teorię metempsychozy za jedynie możliwą koncepcję sprawiedliwego ustroju świata, powiedział sobie, że skoro został przez Mickiewicza tak ciężko skrzywdzony, widocznie kiedyś, w wiekach dawnych, skrzywdzić musiał strasznie rywala. Dlatego może Zorian jest ofiarą Popiela — i zwycięzcą. A błogosławieństwa zlewane na Piasta, patrona idylli soplicowskiej, to powtórzenie aktu pokory z okresu, gdy Słowacki-towiańczyk pochylił czoło przed Mickiewiczem.

Inaczej pada odblask przeżyć na Umiłowaną, której wcieleniami są Wanda, Dobrawna, siostra Bolesława Śmiałego Swentyna i w perspektywie dalszej Jadwiga. Pomimo chwilowych zamiarów utożsamienia jej z „Wilenczanką siostrą" [1] — ukształtowana ona została z tęsknoty, „że jej nie ma" [2], jest tą, ku której nadarmo wyciągał ramiona, która

[1] Określenie to znajduje się w najpóźniejszej redakcji pieśni o losach pośmiertnych Popiela.

[2] Duchy śpiewają Herowi o zjawie niewieściej:

Dobrze ją poznaj — bo wkrótce utracisz
Jak sny, przez dobre duchy malowane.
. . . .

się już nie wcieliła w czasie żywota jego obecnego. Istotna miłość poety ku nęcącej kobiecie, wyrzutami odzywająca się w duszy mistyka miłość zmysłowa ku pani Bobrowej — może oddźwięk artystyczny zyskała w stosunku zmysłowym Bolesława Śmiałego do pięknej mieszczki Krystyny; ale właściwy typ marzeń erotycznych Słowackiego wyraził się lamentem pogrzebowym nad zwłokami utraconej Wandy, jak wypowiedział się niegdyś elegią szwajcarską ku czci tej, która zniknęła na podobieństwo snu złotego.

Filozoficznemu pociągowi do trójcy odpowiadało wysunięcie na czoło epopei metempsychicznej bohatera, przeciwnika i Umiłowanej. Lecz artystyczne umiłowanie kontrastów żądało jeszcze kontrastowej postaci kobiecej. Przeciwstawia się przeto Umiłowanej wyrazistsza od niej w obrazie psychicznym Pycha i kapłanka Oda [1]. W kontrastowe te postaci Słowacki wcielił dwa typy mistyki: Umiłowana to mistyka prawdziwa, wznosząca i kojąca, wpatrzona w ideał świetlany — Pycha i Oda to wyzyskiwanie sił tajemnych ducha dla ambicyj ziemskich, to magia.

Odsłonięcie tajemnic świata upatrywał poeta w swym dziele, nade wszystko odsłonięcie tajemnic historii, rozwiązania ich nie od dokumentów oczekując, lecz szukając w głębi własnego ducha. Wpatrzony w ów świat nowy, który mu się wyłonił z przeszłości narodu, nie uprzytomnił sobie, że zatracił wielkość horyzontów filozoficznych swej Genezis z Ducha. W niej rozwijał hipotezę, budował religijno-naukową fantazję — ale hipotezę i fantazję zdolną do rozjaśnienia zagadek kosmosu; w Królu-Duchu za klucz poznania dziejów uważał losy duchów naczelnych w narodzie, który;

A zawsze jedną tę serdeczną ranę
Przyciśniesz w piersi rękami obiema —
Tę jedną smętną ranę — że Jej nie ma!

[1] Co do jakiegoś ich związku metempsychicznego brak wskazówek.

jak sam to stwierdzał w momentach krytycyzmu, obcy był twórczości potężnej średniowiecza i epoki nowożytnej, a duchom tym użyczył raczej zdolności wizjonerskich, raczej snów anamnetycznych, niż mocy kształtowania losów zbiorowych.

Toteż nie w historiozofii, zresztą tylko w rapsodzie pierwszym wyraziście ukazującej głębię ideową, tkwi walor poematu, lecz w potędze wizyj poetyckich, w wysnuciu olśniewającej niby-rzeczywistości z dążeń i tęsknot jaźni własnej. Wypowiedziała się osobistość o tak silnej przewadze indywidualizmu nad dostosowywaniem się do atmosfery otaczającej, iż zaspokojenie znaleźć może tylko w wartościach przez siebie samą stworzonych czy przetworzonych, iż nie starczy jej ani religia tradycyjna, ani istotna tradycja dziejowa, ani człowiek drugi w swej własnej, niezależnej rzeczywistości, iż ukochać potrafi głęboko, trwale to jedynie, czemu użyczyła swojego tonu duchowego, co uczyniła swoim tworem. Wypowiedział się artysta, zdolny budować światy własne i narzucać im logikę swoistą.

Sferą wartości była mu nie rzeczywistość dana, chociaż miał i wobec przyrody, i wobec kultury chłonność nienasyconą, wrażliwość emocjonalną i intelektualną i zmysłową. Sferą wartości była dziedzina wykwitająca z pragnień i tęsknot — kraina snu. Niegdyś przeciwieństwo między snem a rzeczywistością było dlań źródłem bólu, goryczy, buntu — pod koniec życia sen swój uznał za jedyną rzeczywistość bezwzględną.

Zwycięstwo snu nad jawą włada w poemacie, który nie jest wprawdzie syntezą twórczości Słowackiego i który bynajmniej nie przerasta kreacyj Anhellego i Rozy Wenedy i Judyty, a siłą egzaltacji mistycznej nie dorównuje Księdzu Markowi, ale który jest jednostronnym a nieprześcignionym szczytem romantyki całej w przepychu fantastycznej wizji poetyckiej.



PRZEMÓWIENIE MARSZAŁKA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO
NAD TRUMNĄ POETY

Fot. Światowid

Przetwarzała owa wizja wielokrotnie te same elementy, ale w nowości odcieni, w coraz to nowym kombinowaniu tonów i blasków była tryumfem i wyobraźni spontanicznej, i władającej wszelkimi środkami ekspresyjnymi artystycznej kultury. Była samotniczym rozsypywaniem skarbów wśród czarodziejskiego pałacu, w którym zamykał się marzyciel żądny ideału, ukołysany mirażami — i była również wykwitem solidarności duchowej z wyżynami całej ludzkości. Przepojona była tchnieniem mistyki, ale nad doznaniami mistycznymi górują obrazy poetyckie. Tkanie obrazów barwnych przez artystę to źródło czaru w epopei — rewelacyjnej według przekonania twórcy, cudownie fantastycznej dla odczucia odbiorcy. Do szczytu zawrotnego doszło romantyczne zrównanie świata i jednostki, która uczuła się stwórcą świata. Do szczytu zawrotnego doszła żądza dopełnienia i przekształcenia rzeczywistości.

Spłynęły w jedność sfery ludzkie i nadziemskie. Horyzont kosmiczny i dziejowy rozprzestrzenił się w niepodzielne królestwo ducha twórczego. Zniknął dualizm ziemi i zaświatów, praw naturalnych i cudu. Wszelka widzialność otwiera bramy nieskończoności. Postaci są zindywidualizowaniem potęg życia. Wszystko jest cudem, wszystko jest boskie. Nie symbolizm włada, lecz mitologizm. Nie mieszają się duchy do spraw ludzkich, lecz ludzie są duchami; nie zstępują z niebios bogowie, lecz ludzie są bogami. Egzotyzm niebywały wyłonił się z elementów chrześcijańskich, gnostycznych, helleńskich, germańskich. Z tradycyj religijnych i poetyckich, z widzeń i z marzeń zbudowana została rzeczywistość o logice sobie tylko właściwej — świat tak odrębny, jakiego nie stworzyła chyba dotąd żadna inna poezja.

* * *

Przerwała pracę nad wykończeniem *Królu-Ducha* śmierć. Zmarł Słowacki dnia 3 kwietnia r. 1849, w pogodzie ducha przyjąwszy Sakramenta. 5 kwietnia kilku przyjaciół odprowadziło zwłoki jego na cmentarz paryski Montmartre.

A w r. 1927 szczątki jego, jak szczątki Księcia Niezłomnego, wróciły przez morze do ojczyzny i w pochodzie tryumfalnym podążyły na Wawel, by spocząć obok sarkofagu Mickiewicza. Rozebrzmiały w dostojnym wawelskim dziedzińcu arkadowym starego zamku słowa Józefa Piłsudskiego, co wśród bojów o niepodległość nigdy nie rozstawał się z *Beniowskim*:
„W imieniu Rządu Rzeczypospolitej Polskiej rozkazuję zanieść zwłoki Juliusza Słowackiego do grobów królewskich, bo królom był równy".

Pełny obraz twórczości Słowackiego znajdą czytelnicy w monografii, którą ogłosiłem w latach 1920—1927 (*Juliusz Słowacki, Dzieje twórczości*, tom I—IV). Opiera się na niej książka niniejsza uwzględniając nadto wyniki późniejszych moich badań i prace drukowane po r. 1927 (zwłaszcza prace G. Bychowskiego, Z. Niemojewskiej-Gruszczyńskiej, St. Łempickiego, J. Gw. Pawlikowskiego, St. Pigonia, Fr. Siedleckiego, J. Ujejskiego). Nie tylko jednak rezygnuje z analizy wyczerpującej, lecz pomija szereg zagadnień (zwłaszcza w zakresie twórczości mistycznej), co wynika zarówno z rozmiarów jak z odmiennego charakteru, z intencji uprzystępnienia poety szerszemu i młodszemu kołu. Od czytelników swych wymaga, by przynajmniej główne dzieła poety mieli w świeżej pamięci. Książki bowiem o wielkich twórcach mają obcowanie bezpośrednie z ich utworami ułatwić i wzbogacić, nie — zastąpić.

Utwory z puścizny rękopiśmiennej omawiane są w postaci, jaką im nadawały intencje poety, zatarte często przez nie wnikających w nie wydawców. Tekst pełny i poprawny zawiera edycja *Dzieł wszystkich*, od r. 1924 wydawana przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich pod moją redakcją (dotąd wyszły tomy I—VII i IX—XI, w ciągu lat najbliższych ukażą się tomy VIII i XII—XVI). Co do poematów nie objętych jeszcze tomami tej edycji, *Króla-Ducha* czytać należy w wydaniu Jana Gwalberta Pawlikow-

skiego (2 tomy, Lwów 1925), którego zasługą jest uporządkowanie chaosu odmian, lub (jeśli ktoś pragnie poznać tylko tekst główny rapsodów) w wydaniu Mieczysława Piątkiewicza (*Książnica komentarzy*, t. VI, Przemyśl 1925), dramat o Zborowskim w wydaniu Stanisława Cywińskiego (Wilno 1928). *Beniowskiego* czytać można zarówno w tomach *Dzieł wszystkich* (t. V i XI) jak w edycji *Biblioteki Narodowej* (*Beniowski*, wydanie całkowite w nowym układzie, opracował Juliusz Kleiner).

PRZEGLĄD TREŚCI

VI. LILLA WENEDA I GRÓB AGAMEMNONA

CZĘŚĆ TRZECIA: OKRES BENIOWSKIEGO I FANTAZEGO

I. POEMAT BOJOWY O DAWNEJ POLSCE I O SAMYM POECIE

II. TRYUMF REALIZMU PSYCHOLOGICZNEGO I PRZEZWYCIĘŻENIE POZY ROMANTYCZNEJ: FANTAZY

III. DALSZE KSZTAŁTOWANIE BENIOWSKIEGO I NOWY STYL DRAMATÓW HISTORYCZNYCH

CZĘŚĆ CZWARTA: OKRES MISTYCYZMU

I. PRZEMIANA WEWNĘTRZNA I WALKA Z WŁASNYM ŚWIATEM DAWNYM

IV. GENEZIS Z DUCHA. SAMUEL ZBOROWSKI I PRACA NAD DZIEŁEM FILOZOFICZNYM

V. SYSTEM FILOZOFICZNY SŁOWACKIEGO

VI. PIONIER PRZYSZŁEJ POLSKI

VII. KRÓL - DUCH

SPIS ILUSTRACYJ